

فلاح وعزيز بن زور

مؤلف لوجيا الحماية الحرة افية

ترجمة وتقديم

أبو بكر أحمد باقاروز
أحمد عبد الرحمن نصر



دار
مكتبة التراث العربي
PUBLISHED BY THE ARABIC CULTURAL CLUB

نور فلول وجمال الحكاية الخرافية

تأليف
فلاديمير زور

ترجمة وتقديم
أبو بكر أحمد باتادر أحمد عبدالرحيم نصر



كتاب

الطبعة الأولى

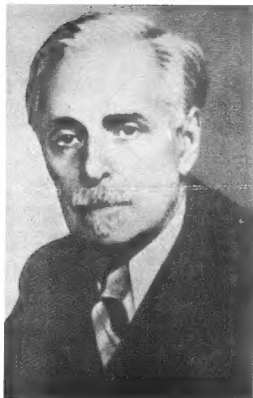
١٩٨٩ - ٢٠٠٩ هـ

النار في الآدمي الثقافي مجلدة

٥٦

عنوان الكتاب المترجم باللغة الانجليزية :

Vladimir Propp, Morphology of the Folktale, 2nd ed., revised and edited with a preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes. American Folklore Society. Bibliographical and Special Series 9. Austin and London: University of Texas Press, 1968.



فلاديمير بروبا

تصدير

هذه ترجمة عربية لكتاب فلاديمير بروب المعروف باسم مورفولوجيا الحكاية الشعبية . وقد قمنا بالترجمة عن الطبعة الإنجليزية الثانية للكتاب والتي قامت بطباعتها مطبعة جامعة تكساس - أوستن عام ١٩٦٨ وقدم لها الآن دندز .

فضلنا أن نجعل عنوان الكتاب «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» وهو العنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب التي سلمها بروب للناسر الروسي الأول . وقد القى بروب باللائمة على الناسر الذي غير العنوان لجعل الكتاب أكثر جاذبية . لقد رأينا أن نصحح الخطأ بدلاً من التماذي فيه وأن نضرب عرض الحائط بالمقولة المشهورة «خطأ شائع خير من صواب مهجور» .

وقد أهملنا في الترجمة الهوامش التي ينتهي بها كل فصل والتي في هامش الصفحات لاتصال أكثرها بتفاصيل دقيقة خاصة في معظمها بتصحيح أرقام الحكايات التي أخذها بروب ليحللها من مجموعة افناسيف ، لتتمشى مع الأرقام الجديدة لها في الطبعة الخامسة والسادسة لتلك المجموعة ، كما أنها خاصة بتصحيح تفاصيل صغيرة في الحكايات نفسها إذ يبدو أن بروب في زحمة المادة واستخراج الأشكال المختلفة لكل وظيفة كان يخطيء أحياناً في هذه التفاصيل . كما حذفنا من الترجمة أيضاً الجزء الأول من الملحق الثالث وهو عبارة عن جدول فيه تحليل بالرموز لست وأربعين حكاية يعطي بروب في أوله رقم الحكاية ثم عدد حركاتها ووظائف كل حركة .

وقد أضفنا للكتاب العبارات التي أخذها بروب من أعمال جوته وصدر بها بعض فصول الكتاب في الطبعة الروسية الأولى . وكان بروب قد لام مترجم الكتاب إلى اللغة الانجليزية لحذفه العبارات . كذلك أضفنا للكتاب أربعة ملحقات أولها مقال لبروب حول التحولات في الحكاية الخرافية لاتصاله الوثيق بموضوع الكتاب ، وثانيها نقد ليفي استراوس للكتاب وثالثها مقال لبروب يرد فيه على ليفي استراوس ورابعها تعليق ليفي استراوس على رد بروب . ولقد حرصنا على إضافة الملحقات الثلاثة الأخيرة للربط يجري بين الشكلية *formalism* والبنوية *Structuralism* ويتضح من المقالين مالهما من صلات ومابينهما من اختلافات .

ظهرت ترجمة عربية لهذا الكتاب في المغرب قام بها د . ابراهيم الخطيب بعنوان مورفولوجية الخرافة عن الشركة المغربية للنashرين المتحددين ، في الدار البيضاء ١٩٨٦ ولعل سوء توزيع الكتاب العربي سبب كاف لنشر ترجمتين غير مختلفتين للكتاب : واحدة في المغرب وأخرى في المشرق . ولكن رغم هذا نرى أن اختلاف الترجمتين لنفس العمل يسرد نشرهما . فقد ظهرت مثلا ترجمتان فرنسيتان لهذا الكتاب في نفس العام (١٩٧٠) . كانت الأولى عبارة عن طبعة ثانية لترجمة نشرت في عام ١٩٦٥ واعتمدت على الطبعة الروسية الأولى بينما اعتمدت الترجمة الثانية على الطبعة الروسية الثانية .

لقد قمنا بترجمة النص الإنجليزي (١٩٦٨) المعتمد على الطبعة الروسية الأولى وترجم د . الخطيب النص الفرنسي (١٩٧٠) الذي اعتمد على الطبعة الروسية الثانية . وسوف نوضح فيما يلي الفرق بين الترجمتين .

أولا : نبدأ بالعنوان . ترجم د . الخطيب عنوان الكتاب

بـ **مورفولوجية الخرافة** باعتبار «أن الخرافة في ذاتها تنطوي على معنى العجيب والمستملح من القصص ، وأنها ، لذلك ، يمكن أن تحل ، اصطلاحاً ، محل (الحكاية برمتها)» (ص ١٢) . وفي رأينا أن اختيار كلمة (خرافة) اختيار غير موفق لأنها كلمة عريضة تشمل الحديث العجيب المستملح حكاية كان أم غيرها . إضافة لذلك فإن د . الخطيب يستعملها لتشمل كل أنواع القصص الشعبي مع أن الكتاب يحلل حكايات تعرف في الإنجليزية بـ (Fairy Tales) وقد جاءت ما بين الرقمين ٣٠٠ - ٧٤٩ في فهرس آرت وطموسون **طرق الحكايات الشعبية** فهي إذن حكايات ولكنها من نوع معين .

لقد لام بروب الناشر الروسي لأنه تصرف في عنوان الكتاب مما أدى لسوء فهم ما أراده هو . وخير لنا أن نلتزم بالعنوان الذي وضعه بروب نفسه لمؤلفه وهذا ما فعلناه حين جعلنا العنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» .

ثانياً : يعهد د . الخطيب لترجمته بـ (مدخل) من خمس صفحات يلخص فيها - بعد مقدمة من فقرة مكونة من أحد عشر سطراً - الفكرة الرئيسية أو ما أسماه هو «هيكلاً مختصراً» للكتاب ويتبع التلخيص بمقارنة بين «الشكلانية» و«البنائية» ويعلق على مدى إمكانية تطبيق منهج بروب على القصص الأدبي مركزا على ملاحظات تشاطمان (Chatman) .

هذا المدخل - في رأينا - ينحصر في أدبياً (فدكتور الخطيب استاذ جامعي في الأدب وناقد أدبي) في حين أن التمهيد الذي صدرنا به ترجمتنا ذو طابع فولكلوري ذلك لأن الكتاب في أساسه بحث في الفولكلور .

كذلك ، لا يكتفي تمهيدنا بتلخيص الكتاب فقط وإنما يضعه في إطاره الفكري والتاريخي فهو - بعد ذكر لحياة المؤلف

الأكاديمية وشخصيته - يتطرق إلى المدرسة الشكلية (ولفظ الشكلية *Formalism* عندنا خير من «الشكلانية» الذي اختاره د. الخطيب) وأهم مبادئها وماتعرضت له في الاتحاد السوفييتي ، وأهم مؤلفات بروب الأخرى وصلتها بالمؤلف المترجم وتأثير هذا المؤلف في أمريكا وأوروبا ثم الاتحاد السوفييتي فيما بعد ، ومحاولات تطوير منهج بروب ، وما تعرض له الكتاب من نقد ، ثم محاولات التحليل البنويوي قبل ظهور الكتاب وما إذا كان بروب قد اطلع على تلك المحاولات . ويفرد التمهيد جزءاً لتأثير الكتاب في الدراسات الفلولوجورية العربية .

وبدلاً عن مقارنة بين الشكلية والبنويوية في إيجاز فضلنا أن نضيف مع الترجمة كملحقات مقالاً لكلودي ليفي استراوس ، ومقالاً يرد فيه بروب على ما أثاره ليفي استراوس ، وتعليقاً للآخر على الرد . ومنها كلها يتضح ما للشكلية والبنويوية من صلات وما بينهما من اختلافات .

أما مقال بروب حول «تحولات الحكاية الخرافية» فقد تنبهنا له . كما تنبهنا للعبارات التي أخذها بروب عن جوته وصدر بها بعض فصول الكتاب . وكلها - المقال والعبارات - غير موجودين في النص الإنجليزي الذي ترجمناه ولكننا أضفناها لأهميتها . ثالثاً : يقول ناشر كتاب د. الخطيب في كلمة له إن الترجمة الأولى والثانية لكتاب بروب إلى الإنجليزية واللتين ظهرت في عام ١٩٥٨ و ١٩٦٨ على التوالي ، اعتمدتا على الطبعة الروسية الأولى ، وأن د. الخطيب ترجم النص الفرنسي الذي اعتمد على الطبعة الروسية الثانية (١٩٧٠) وهي طبعة «تصحح الأخطاء العديدة المتصلة بالوقائع وكذا الأخطاء التقنية التي تميزت بها

الطبعة الأولى ، كما تقوم باستيفاء العرض في عدد من النقاط الهامة ، (ص ١٢) . هنا نلاحظ :

١ - أن الناشر لا يوضح الأخطاء العديدة المتصلة بالوقائع ولا النقاط الهامة التي تم فيها استيفاء العرض . ولكننا نجد في مقدمة الطبعة الروسية . (انظر ص ١٨ في ترجمة د . الخطيب) « أن الطبعة الثانية تختلف عن الأولى بعدد معين من التصويبات الصغيرة ويعرض مفصل أكثر لبعض الأقسام . لقد حذفت الإحالات الببليوغرافية غير الكافية وكذا تلك التي تقادم عليها العهد . أما الإحالات إلى متن افناسييف في طبعته السابقة على الثورة فقد أعيد نسخها ، وهي تحيل حالياً على الطبعة السوفياتية » .

لقد قارنا ترجمة د . الخطيب بالنص الإنجليزي الذي ترجمناه فلم نجد العرض المفصل لبعض الأقسام الذي أشارت إليه الطبعة ماعدا أربعة أسطر في الفصل الأول (ص ١٩) تبدأ بكلمة (كما) في السطر السابع إلى كلمة (المضبوطة) في السطر السابع ، وبعض إضافات صغيرة هنا وهناك لاتغير الأفكار المطروحة .

لقد طبعت الطبعة الثانية الإنجليزية (١٩٦٨) ، والتي اعتمدنا ترجمتها ، مرات عديدة كان آخرها الطبعة السابعة التي ظهرت في عام ١٩٧٩ ولو كانت الإضافات في الطبعة الروسية الثانية ذات أهمية كبيرة لتنبهت لها الهيئتان العلميتان (جمعية الفولكلور الأمريكية ولجنة البحوث المركزية في الانتروبولوجيا والفولكلور واللغويات - جامعة انديانا) اللتان تولتا ترجمة ونشر الكتاب . إضافة لذلك فإن طبعة ١٩٦٨ م صوبت كثيراً من الإحالات إلى مجموعة افناسييف القصصية

(راجع مقدمتها ص . IX) بالرجوع إلى الطبعة الخامسة والسادسة منه ١٩٥٧ أي بعد الثورة الروسية .

ولقد راجعنا الإحالات الببليوغرافية غير الكافية وكذا التي تقدم عليها العهد - كما تقول الطبعة الروسية الثانية - في الترجمة الإنجليزية التي اعتمدنا عليها ولم نجد سببا مقنعا لحذفها خاصة والتوثيق العلمي من أهم خطوات البحث العلمي .

أما الملحق الثالث الذي حذف من الطبعة الروسية الثانية والفرنسية ١٩٧٠ وبالتالي في ترجمة د . الخطيب فقد أبقينا على نصفه الذي يحل قصصا إضافية حسب المنهج .

رابعا : يقول د . الخطيب إنه استأنس بالترجمة الإنجليزية والاسبانية في استيعاب بعض المصطلحات من خلال المقارنة وهكذا وضع في نهاية الكتاب معجما قسمه إلى قسمين : يتألف القسم الأول من أهم المصطلحات التي اعتمدها بروب في تحليله ، إضافة إلى مصطلحات الأنواع . ويضم الثاني الوظائف الاحدى والثلاثين مع مايقابلها في اللغة الفرنسية .. واستعمل الرموز التي استعملها بروب إلا إنه غير وضعية تسلسلها فأصبحت تقرأ من اليمين إلى اليسار كما في اللغة العربية .

نبدأ بالنقطة الأخيرة فنقول إن وضعية تسلسل الرموز عندنا لم تتغير لأنها تقرأ أساسا من اليسار إلى اليمين وعدسة العين تتحول تلقائيا إلى اليسار لقراءة الرموز والتي أبقينا عليها كما هي . وهذه على كل حال نقطة جانبية .

أما مسألة المصطلحات فهي في رأينا مسألة مهمة توضح اختلاف الترجمتين في عدة نقاط . فالمعروف أن الفولكلوريين العرب لم يتفقوا جميعهم على استخدام مصطلحات عربية في

(الجزئي القصصي . وجمعها : الجزئيات القصصية) . ولهذا فإن ترجمة ما جاء عن محاولة فيسيلوفسكي في التصنيف (انظر ص ٢٧ - ٢٩) وترجمة كل نص ترد فيه هذه الكلمة تؤدي إلى فهم مغاير تماما .

وظهر الفصل الاول من كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية مترجماً ومنشوراً بمقدمة قصيرة في مجلة الفنون الشعبية * القاهرية وذكر المترجمان ان لهما ترجمة كاملة للكتاب وان تأجيل نشرها يرجع الى انهما سمعا مرة عن ترجمة ظهرت في المشرق العربي وأخرى في مغربه ، وبحسنا طويلا عن كل منهما فلم نعثر على ما يجزم بوجود أى منهما ، ويبدو انهما - رغم البحث الطويل - لم يعثرا على ترجمة دكتور الخطيب .

ما كان لكتابنا هذا ان يظهر بهذه الصورة لولا معاونة اخوة لم يضمنوا علينا بأرائهم وتعليقاتهم نخص منهم بالذكر الاستاذ الدكتور سيد حامد حريز والاستاذ الدكتور عبدالله الغدامي والاستاذ الدكتور حسن الشامى والدكتور عبدالله على ابراهيم والاستاذ الصادق محمد سليمان .. فلهم منا جميعا الشكر والشكر كذلك للأح هاشم عوض الذي قام بترجمة معلومات عن بروب من اللغة الروسية إلى اللغة العربية ، كما نشكر الاستاذ حسين محمد بافقيه على مراجعته أصول الترجمة .

بكر أحمد بالقادر / أحمد عبد الرحيم نصر

جسدة الخرطوم

١٤٠٩هـ

(*) الفنون الشعبية . ج ٢٠ . يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧ . ص ٣٦ - ٤٥
والترجمة لعبد الحميد جونس وسهير فهمي

تقديم

عندما ترجم كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى اللغة الانجليزية لأول مرة في عام ١٩٥٨ أحدث ثورة في الدراسات الفولكلورية ولا يزال حتى اليوم يثير كثيرا من الاسئلة التي تسترعى انتباه الفولكلوريين ، ولايكاد يخلو بحث حول البنيوية من الاشارة اليه والاشادة به وقد وصف بأنه من أعظم إنجازات بروب ووصف بروب نفسه بأنه أُمِيز دارس للفولكلور الروسي في العالم

ولد فلاديمير ياكوفليفيس بروب (١٧ أبريل ١٨٩٥ - ٢٢ أغسطس ١٩٧٢) في مدينة بيترسبرج في عائلة تنحدر من أصول المانية والتحق بجامعة بتروقراد (لينينقراد) في سنة ١٩١٣ وتخرج فيها بعد خمس سنوات بدرجة في علم فقه اللغة الالمانية واللغة الروسية وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين كما عمل بعد ذلك ولفترة قصيرة مدرسا لنفس اللغتين في عدة معاهد فنية في لينينقراد ، متعاوناً في نفس الوقت مع الكثير من مراكز البحث العلمي كأكاديمية العلوم والجمعية الجغرافية الروسية ومعهد تاريخ الفن . وفي عام ١٩٢٢ انضم إلى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات (الرومانو - المانية) وحاضر في نفس الوقت في شعبة الفولكلور . وبعد عام ١٩٢٨ ركز بروب على الفولكلور ودافع عن أطروحته لنيل الدكتوراه في العلوم في عام ١٩٢٨ وكانت بعنوان «أصل *gensis* الحكاية الخرافية» غير أن الرسالة لم تنشر بسبب

ظروف الحرب . ثم أصبح محاضرا في نفس المادة . وبعد وفاة
 بروفسير ازادوفسكى Azadovskij شغل بروب كرسى الاستاذية
 واستمر رئيسا لقسم الفولكلور إلى أن ضم القسم لاسباب
 نظرية وتنظيمية لقسم الأدب الروسى . ولبروب الفضل في
 تدريب جيل من المتخصصين في علم الفولكلور صار بعضهم
 فيما بعد علماء مرموقين في كثير من مراكز البحوث في داخل
 الاتحاد السوفيتي وخارجه^(١) .

وكان لبروب قدرة فائقة في تشكيل القضايا الفولكلورية
 الشائكة في صيغ سهلة وتقديمها بطريقة تدل على ملكاته الممتازة
 كمعلم ، وهي ملكات شهد بها واثني عليها الكثيرون . وكان
 بروب ودودا عطوفا لايتوانى عن تقديم المساعدة للطلاب
 والباحثين^(٢) . ولكنه كان متحفظا فليس هناك دعابة أو نكتة في
 كل منشوراته بما في ذلك كتابه حول الضحك والكوميديا الذي
 كتبه بنفس أسلوب مورفولوجيا الحكاية الشعبية^(٣) . والذي
 وصفه أكثر من دارس بأنه «صعب القراءة»^(٤) .

لبروب مؤلفات قليلة ولكنها ، رغم قلتها ، ذات أهمية قصوى
 وتتميز بكمالية بنيتها وترابطها الداخلي فهي إذن ليست

Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, Trans. Arlene Y. Martin and ...
 Richard P. Martin, Ed. with an Intro. and Notes by Anatoly Liberman (Manchester:
 Manchester University Press, 1964). Intro, P. ix.

والمثل كذلك الموسوعة السوفيتية الكبرى - الطبعة الثالثة - المجلد رقم ٢١ (تمت
 للتدقيق بروب) . وأيضا

Isidor Levin, "Vladimir Propp: An Evaluation on His Seventieth Birthday," *Journal*
of the Folklore Institute, IV (1967), P. 32, 33

٢ نفسه ، ص

Vladimir Propp. Op. Cit., Intro. by Liberman, p. xviii. - ٣

Archer Taylor, "The Biographical Pattern in Traditional Narrative" *Journal of ...*
the Folklore Institute (Indiana University) 1. (1964) p. 127 footnote 22.

أعمالا ذات صفة عابرة أو وليدة الصدفة وإنما كُرست كلها باستثناء القليل منها لقضايا نظرية فولكلورية . وتمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب تتركز حولها العديد من المقالات التي يمكن اعتبارها - حسب لوائح نشرها - إما استهلاكات لها أو إضافات إليها والكتب هي :

١ - مورفولوجيا الحكاية الشعبية (١٩٢٨)

٢ - الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية (١٩٤٦)

٣ - الملحمة البطولية الشعبية الروسية (١٩٥٥)

٤ - الاحتفالات الزراعية الروسية (١٩٦٣)

٥ - قضايا الضحك والكوميديا (١٩٧٦)

أما مقالاته فمنها «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (١٩٢٨) ويبدو أنه تلخيص للأفكار التي توسع فيها في الكتاب الأول ومنها كذلك «التحولات في الحكاية الخرافية» (١٩٢٨) وهو إضافة لنفس الكتاب وكان من المفروض أن يكون مضافا فيه . وله كذلك «حول مسألة أصل الحكاية الخرافية» (١٩٣٤) ، «بيت الرجال في الحكاية الخرافية» (١٩٣٩) ، «الضحك الطقسي في الفولكلور» (١٩٣٩) ، «طبيعة الفولكلور» (١٩٤٦) ، «المراحل الأساسية للملحمة الروسية البطولية» (١٩٥٧) ، «حول الأغنية الشعبية Lyrical الروسية» (١٩٦١) ، «الفولكلور والواقع» (١٩٦٣) ، «مبادئ تصنيف الأجناس الفولكلورية» (١٩٦٤) وغيرها . كما حرر مجموعة الحكايات التي جمعها أفناسيف وهي تعادل في روسيا مجموعة الأخوين جريم في ألمانيا وقد اختار بروب عددا من الحكايات الخرافية (السكاكية رقم ٥٠ وحتى الحكاية رقم ١٥٠) من هذه المجموعة وبنى على

الاساسي ليس الادب في مجمله وإنما ما يجعل العمل الأدبي «أدباء»^(٦) فمن المخاطرة أن نخرج بنتائج اجتماعية أو نفسية من العمل الأدبي قبل فحص الخصائص البنيوية لهذا العمل فحسباً دقيقاً ، فما يبدو على السطح انعكاساً للواقع يصبح عن قرب صيغة جمالية مفروضة من أعلى على هذا الواقع وأن غاية أية شريحة من الحياة تجد التعبير في الفن هي دائماً انحراف لتقليد أو عادة متبعة ومهمة الناقد الأدبي هي تحديد زاوية هذا الانحراف ولهذا فالوصف البنيوي لابد أن يسبق دراسة الأصل وفي هذا يقول ايخينباوم *Erxenbaum* ، أحد رواد هذه المدرسة «يوصف منهجنا عادة بكلمة (شكلي) وأما أفضل أن اسميه (مورفولوجي) لأميره عن المناهج الأخرى كالمناهج النفسي والمناهج الاجتماعية الخ»^(٧) وبإهمال الشكليات للعوامل الاجتماعية النفسية التي أنتجت الأدب تركّز اهتمامها على الملامح المميزة للأدب ، ففي الشعر اهتمت باللغة الشعرية وبالوزن والقافية والصور والاحياله الشعرية وفي القصة ، شفاشية أو مكتوبة ، ركزت على البناء التركيبي والعقدة فالشاعر مثلاً لا يخلق الاخيله فهي موجودة في الحياة اليومية ولكن عليه أن يعيد استذكارها ، فهو يجرد نفسه من الروتين والعادة اليومية ويستعمل هذه الاخيله والصور بطريقة تعيد اليها شبابها وبصارتها . بمعنى آخر ، عليه أن يعيد اكتشاف الأشياء المدهله ، التي تحيط بنا والتي تسجلها حواسنا

Victor Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine* (Third Edition, New . . .
Haven and London: Yale University Press, (1965), p. 171

ميكانيكا ، بطريقة تدهشنا جميعا .^(٨) أما في القصة ، فقد أدى إهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية إلى الاهتمام بـ (الحبكة أو العقدة / *plot*) وهي عنصر من عناصر الشكل . وقد ميز الشكليون مابى (الفابيو لا) و (الحبكة) . فـ (الفابيو لا) هي المادة الأساسية أما (الحبكة) فهي البنية التركيبية وبمعنى آخر القصة كما تحكى فعلا أو الطريقة التى تربطها أحداث القصة بعضها ببعض ، وبكلمة أخرى هي البنية الجمالية للقصة . ولهذا فإن الفابيو لا ، أو المادة الخام للقصة ، يجب أن تبني داخل الحبكة . ولهذا ، أيضا ، يصبح (للشخصية) في القصة دور متواضع جدا فهي ثانوية (للحبكة) أو مجرد ناتج جانبي لبنية القصة وبهذا فهي حقيقة بنيوية أكثر منها نفسية أو اجتماعية .^(٩) وفي القصة الشعبية فإن البطل مجرد أداة للعقد أو الحبكة والتي هي أكثر تأثيرا كلما بعدت المسافة بينها وبين الجمهور مكانا وزمانا .^(١٠) وحذرت المدرسة من التفسير الحرفي للحكاية الشعبية ، فاغتصاب العرائس في الحكايات الشعبية الإغريقية لا يعنى أن ذلك كان حدثا يوميا .^(١١)

ازدهرت أفكار المدرسة الشكلية وأصبحت ذات تأثير كبير على النقد الأدبي في السنوات الأولى للثورة الروسية التى انقلبت فيما بعد على الشكلية وحظرتها . وينبغي ألا نمتلكنا الدهشة لازدهارها آنذاك فقد كانت الثورة مشغولة في سنواتها الأولى

٨ - نفسة ، ص ١٧٩

٩ - نفسة ، ص ٢٤

١٠ - نفسة ، ص ٢٤١

١١ - نفسة ، ص ٢٠٤

بنتهبت أقدامها ، ويقضايأ أخرى أهم كثيرا من القصايأ
الأدبية .^(١٢)

كانت الشكلية بمبادئها التي تفصل بين الأدب والمجتمع
وإنكارها لأي ارتباط بينهما تحديا خطيرا (للمادية التاريخية)
التي يعتقها العقاد السوفييت المتزمون والتي يعتبرونها المنهج
الحقيقي الوحيد لدراسة الأدب والجدير بالعهد الثوري الذي
ينظر للأدب كسلاح في الصراع الطبقي ويركز على محتوى
العمل الأدبي لاشكله .

في السنوات الأولى للثورة تجاهل معظم النقاد الماركسيين -
اللينين المدرسة الشكلية وقللوا من شأنها ووصفوها بالعاظ
تدل على الاستخفاف والازدراء . فالشكليون في رأي كوجان
P S. Kogan مثلا ، فقراء المنهج ، سذج ، وذوو نظرة ضيقة
للأدب ، وغير مرتبطين بواقعهم وزمانهم^(١٣) .

وقد اتضح فيما بعد لهؤلاء النقاد أن تحدي المدرسة
الشكلية يستأهل معركة أساسية . وبدأت هذه المعركة ضدها
في عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٥ حين وُضعت افتراضاتها المنهجية
تحت المجهر^(١٤) أفرد تروتسكي Trotsky فصلا كاملا للمدرسة
الشكلية في كتاب الأدب والثورة ، بادئا بذلك الحملة ضد
الابويواز . ورغم هجومه على المدرسة إلا أنه لم يتخذ منها موقفا
عدائيا ويرفضها كلية فهو يرى أن تركيز المدرسة في النقد

Lemon, Op Cit p. XV. - ١٢

Ertlich, Op Cit p. 99, 100. - ١٣

١٤ - نفسه ، ص ١٠٠

الأدبي على الخواص الفنية للشكل الأدبي يسهل كثيرا عمل المؤرخ الأدبي ، وأنه عبارة عن مرحلة مبدئية للبحث الأدبي ولكنه ليس كل شيء .^(١٥)

واتخذ بوخارين Bukharin ، وهو من المنظرين لسياسة الحزب حول الأدب ، موقفا شبيها بموقف تروتسكي وعنده أن كل مايقوم به الشكليون هو جمع ثبوت بالطرق الشعرية الفردية وهذه خطوة مقبولة لتحليل أوسع غير أن اعتبار هذا الثبوت تحليليا فأمر غير مقبول إطلاقا فالثبوت رغم فائدته - يظل ثبوتا وليس علما حقيقيا .^(١٦)

وإذا كان تروتسكي وبوخارين متسامحين في هجومهما ، فإن النقاد الماركسيين - اللينينيين رفضوا الشكلية رفضا باتا وذلك في ندوة عقدتها مجلة الصحافة والثورة الأدبية ، ووصفوا قادة المدرسة بالعقم والجهل وراوا في المدرسة نفسها ظاهرة اجتماعية (رجعية) برجوازية وتحريف للواقعية الاشتراكية ولهذا فهي جسم غريب في المجتمع السوفيتي يجب بقره واستنصاله .^(١٧)

وأخير رفض معظم المنظرين الماركسيين للشكلية ونقدتهم المتواصل لها ، أجبر أنصار هذه المدرسة على توضيح موقفهم المنهجي وجعلهم يعترفون بقصوره ونبههم إلى إعادة النظر في إنكارهم تأثير المجتمع على الأدب لأن الأدب لا يمكن أن ينتج في فراغ وهي نقطة كان معارضو الشكلية محقين فيها وحاول أنصار المدرسة أخذها في الاعتبار ولكن محاولاتهم كانت تلاقى

١٥ - نفسه ص ١٠٠

١٦ - نفسه ص ١٠٢

١٧ - نفسه ص ١٠٧

دائما بالرفض والهجوم لأنها حسب رأي المعارضين كانت مستمدة من الشككية كما أن هذه المحاولات أدت إلى أزمة في المدرسة نفسها مما عاق نمو أفكارها في هذا الجانب (١٨) ومن جانب آخر ، كان الوقت لتجربة المفاهيم غير الماركسية قد انتهى فقد شهدت أواخر العشرينيات تطبيق الحطة الخمسية الأولى حول الأدب والنقد واعتبارهما خادمين «للساء الاشتراكي» وأصبحت الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريا مفوضة من قبل السلطة. (١٩)

وجد الشككيون أنفسهم هدما لهجوم وحشى وكان الخيار الوحيد أمامهم هو الصمت أو الاعتراف صراحة بخطئهم ولم ينجح يروب كعصوبارز في المدرسة الشككية من الهجوم وقد وقع كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** باهتمامه بسبب الحكاية في نطاق التعريف الواسع للشككية لدى معارضيه وفي يوليو ١٩٤٧ نشر لازوتير Lazutn نقدا لادعا لكتاب **الجزور التاريخية للحكاية الخرافية في الغازيته الأدبية** اتهم فيه يروب بفصل أصل الفولكلور من تاريخه وبإعلاء شأن المثالية الشككية لأنه بدلا من أن يرجع الفولكلور إلى الواقع الموضوعي استنتج صبيغا قديمة من الصيغ الأكثر قدما وبعدها نظم معهد الأثنوغرافيا التابع لأكاديمية العلوم اجتماعا جماهيريا لإدانة هذا الكتاب وكتب أخرى عديدة وصفت بأنها «غير وطنية» (٢٠)

وفي أول أبريل ١٩٤٨ القى ديممتنف A.G. Dement'v حديثا

١٨ - نفسه ص ١٢٥

١٩ - نفسه ص ١٣٥

Vladimir Propp, Op. Cit., Intro By Liberman, P. Xlii. ... ٢٠

في اجتماع عقد في جامعة لينينغراد قال في معرضه ان بروب «اتخذ لنفسه أساسا من أعمال الفولكلوريين والأثنوغرافيين الأجانب دون أن ينفقها ، وجرّد الحكاية الخرافية الروسية (العريضة جدا لدينا) من كل خصائصها الوطنية والأيدولوجية والفنية فأصبحت ليس فقط مثل الحكايات الخرافية للشعوب الأوروبية الأخرى بل مثل حكايات البولونيز الاستراليين

لقد جعل بروب الحكاية الروسية تدمى حتى أبيضست وسلبها روحها ناهيك عن أنها فقدت - تحت قلمه - كل ملامحها التاريخية والطبقية لأنه أرجع كل أخيلتها وموتيفاتها إلى ما قبل التاريخ» (٢١)

ولم يكن أمام بروب إلا الاعتراف بخطئه وبعدالة التهم التي وجهها له ديمنتف . وجاء في ردّ بروب مايلي «عندما كنت أكتب كتابي الأخير الجذور التاريخية للحكاية الخرافية ولما انتهيت منه كنت واثقا وسعيدا بأنني قد أبدعت عملا ماركسيا حقيقيا لأنني شرحت ظاهرة معنوية بالرجوع إلى الأساس الاجتماعي - الاقتصادي . ولكن خيبة الأمل جاءت بعد ذلك بقليل . فكتابي يفتقد عنصرا أساسيا وهو الشعب . فقضية الشعب وإيدولوجيته وصراعه ليست مطروحة فيه بقدر كاف ، رغم أن بلينيسكي *Belinskiy* ودوبروليوبوف *Dobrolyubov* وجوركي أصرّوا على مثل هذا المنهج ومثل حواربي المنهج الأسطوري أرجعت الحكاية الخرافية إلى ما قبل التاريخ ، ومثل المدرسة التاريخية أهملت رسالة الحكاية الخرافية وتكوناتها الفنية وعاملتها على أنها مجرد وثيقة أثرية

ولم أنظر لنفسي كمقارن ولكني قسرت الحكاية الروسية في ضوء الأعمال الإبداعية لشعوب أخرى في مراحل متأخرة من الثقافة الانسانية . وهكذا فإنني لا أستطيع الرد على الذين انتقدوني واتهموني بالكوموباليتزم (العالمية) الضاره . وكل الاتهامات التي وجهها الى الرفيق ديمنتف Dement'v عادلة .

وليس هناك غير نتيجة واحدة لا بد أن نعمل ونعمل دون توقف . وإذا قطعنا الآن وللأبد الروابط مع التقاليد التي تجرنا للخلف فإننا سنبدع أعمالا جديده بمعهدنا العظيم .^(٢٢)

وقال في رد لقال آخر .

(إنني أعتبر مقال «ضد الليبرالية الرجوازية في دراسة الادب» وثيقة مهمة تحدد مرحلة حاسمة في تطور علمنا (علم الفولكلور) .. إن علمنا الحديث (أعني الدراسات الفولكلورية بصفة رئيسية) متخلف وراء النمو المضطرب العام لبلاننا الاشتراكي ويحزنني الاعتراف بهذه الحقيقة التي لا أستطيع أن أخفف من وقعها . نحن هنا متخلفون لأننا ، ضمن أسباب أخرى ، لم نستطع أن نقلع علمنا القديم من جذوره . فالتقاليد قوية وتجربنا للخلف . إننا دائما لانعتمد على أعمال الديمقراطيين الثوريين العظام ولا على الأعمال الماركسية - اللينينية - الستالينية ولكن على العلماء الرجوازيين)^(٢٣) وقد اقترح المجلس الاكاديمي بإجابات العلماء «التائبين» بما فيهم بروب وعبر عن ذلك في قراره . أما بروب فقد بدأ يفقد

٢٢ - ملصق ، ص XV

٢٣ - ملصق (ملصق) ص XV ، XIV

كرامته ، وفي عام ١٩٤٩ أغشى عليه وهو يلقى محاضراته وحمل
إلى المستشفى . (٢٤)

ويحاول عام ١٩٦٠ برهن بروب برهانا كاملا على إخلاصه
للنظام السياسي وأصبح بعيداً عن الخطر . يتضح ذلك جليا في
رده على ليفي استراوس ، الذي اتهمه بالشككية عندما انتقد
كتاب مورفولوجيا الشككية . فقد قال بروب مطمئناً
إن الشككية لفظ لاعمى له . ويتضح أيضاً في اقتباساته
المتكررة (في مؤلفاته التالية) من أعمال ماركس ولينين وانجلز
بل أنه اتهم الفولكلوريين الروس الذين أرجعوا الشعر الملحمي
الروسي إلى الشعوب الشرقية حيناً وإلى البيزنطيين أو غرب
أوروبا حيناً آخر بفسس التهمة التي تعرض لها -
الكوزموبوليتيزم (العالمية) - مشيراً بأن نوع المقارنات التي
يجرونها «توحي بأن الشعب الروسي لم يبدع شيئاً وأنه في ثقافته
تابع للشعوب الأخرى فقط» (٢٥)

لكن من الخطأ أن نستنتج من كل ذلك أن قرارا ببيروقراطيا
يمكن أن يتسبب في موت مباديء نقدية ظلت في الساحة الأدبية
خمس عشرة عاماً وأثرت في كثير من النقاد والباحثين . ولهذا لم
تخل الدراسات السوفيتية - حتى وقت الهجوم على الشككية -
من بعض آثارها في مجال اللغة الشعرية التاريخية والنظرية .
لقد كان اسكلوفسكى محققاً عندما قال مفتخراً في عام ١٩٢٦
«حتى وبينما نهاجم نظريتنا فإن مصطلحنا مستعمل على وجه

٢٤ - نفسه ص ١٧

٢٥ - نفسه ص ١٧ - ١٨

العموم وأباطيلنا تجد سبيلها بطريقة ما في كتب التاريخ الأدبي»^(٢٦)

ولعل في كلمات أفيموف Efimov ما يكفي من تقويم عادل لدور هذه المدرسة «إن إسهام المدرسة الشكلية للدراسات الأدبية يكمن في حقيقة أنها ركزت تركيزاً شديداً على القضايا الأساسية للدراسة الأدبية .. وعدلت مفهومنا للعمل الأدبي وحلته إلى أجزائه المكونه له ، وفتحت أفاقاً جديدة للبحث وأغنت كثيراً معرفتنا للتكنولوجيا الأدبية ورفعت مستويات بحوثنا الأدبية وتنظيرنا حول الأدب ، وأثرت بمعنى ما في ازوابة (من أوروبا) دراساتنا الأدبية «وهي» رغم كل عيوبها وعدم ثباتها على المبدأ ، فإن تراث مجموعتها المرزء يبقئ واحداً من المعالم الرئيسية للفكر النقدي الحديث»^(٢٧)

في هذا الإطار التاريخي يرى الفولكلوريون العربيون أن بروب لم يجد التقدير اللائق به كعالم فولكلوري وبالتالي لم تجد دراساته المهتمة بالشكلية مكانها في وطنه إلا بعد أن أصبح مشهوراً في الغرب بترجمة كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى اللغة الإنجليزية وبالثورة الهائلة التي أحدثتها هذه الترجمة في مجرى الدراسات الفولكلورية . ويدللون على ذلك بالوثائق الروسية حول الهجوم على المدرسة الشكلية وردود بروب على الهجوم ثم اعترافه بخطئه وانصرافه عن الشكلية واهتمامه . بعد عام ١٩٢٨ وحتى أواسط الستينيات ، بقضايا فولكلورية تتمشى والنظرية الماركسية - اللينينية . كما يشير

Erlich, Op. Cit., p. 144. - ٢٦

٢٧ - نفسه . ص ٢٨٦

هؤلاء النقاد إلى ظهور طبعه ثانية للكتاب بعد ظهور الترجمة الإنجليزية بثلاث سنوات وبعد الطبعة الروسية الأولى بأربعين سنة وإلى نشر أعماله في طبعات ثانية وإلى الاهتمام عموماً بأفكاره ومحاولة تطويرها . وقد تَوَجَّه هذا الاهتمام - باحتفال جامعة لينينغراد بعيد ميلاد بروب السبعيني في ١٩ أبريل ١٩٦٥ (٢٨).

ولكن الفولكلوريين الروس يرفضون هذا الرأي ويرجعون الأمر كله إلى الالتباس وسوء الفهم وربما سوء القصد والنية الناتجة عن وجهة النظر السياسية يكتب أزيدور ليفين I. Levin، الذي زامل بروب لعقدين من الزمان حين احتفلت جامعة لينينغراد بعيد ميلاد الأخير

« الشهرة في نهاية الأمر ليست إلا مجموعة من حالات سوء الفهم تتجمع حول اسم جديد . واسم بروب ليس جديداً وحالات سوء الفهم قد مضى عليها الزمن أيضاً ومع ذلك فلابد من توضيحها من أجل تاريخ علم الفولكلور لأن هذه الحالات لا تؤثر الآن على اسمه كاسم لأن بروب معروف عالمياً في ميدانه لكنها تؤثر على عمله وربما حتى على الدراسات الفولكلورية الروسية»^(٢٩) ويدّعى ليفين أن مصير بروب ربما كان خارج الفولكلور إذا لم تكن دراساته البنيوية اليوم في توافق وانسجام مع الأدب والنظرية الماركسية اللتين تؤثران تأثيراً دائماً على البحوث الفولكلورية (٣)

٢٨. Levin, Op. Cit., p. 33.

٢٩ - نفسه - ص ٣٢

٣٠ - نفسه - ص ٣٣

قلنا إن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** كان نتاجا مباشرا للمدرسة التي عرفت بالشكلية أو الصورية . نعود الآن للكتاب ومؤلفات بروب الرئيسية الأخرى بعد أن وضعناها في إطارها الفكري والتاريخي ونبدأ بعنوان الكتاب فقد لاحظ تيلر أن مجموعة الحكايات المحطة ، باستثناء قلة منها ، حكايات خرافية ولعله كان يشير بذلك إلى عنوان الكتاب غير المطابق لواقع الحال ^(٣١) وحاولت باحثة عربية تفسير ذلك بقولها «ولما ترجم الكتاب إلى اللغة الإنجليزية بعد ذلك بثلاثين عاما على وجه التقريب ، ورأى الباحثون أن تحليله (تحليل بروب) ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبي الذي يروى في جميع أنحاء العالم ، فقد أصبح عنوان الكتاب **مورفولوجية الحكايات الشعبية** وذلك أن اصطلاح *Folklore* في اللغة الإنجليزية أكثر عمومية من اصطلاح الحكاية الخرافية» ^(٣٢) ولكن هذا الاجتهاد الطيب من الباحثة أصبح (حقيقة) مقررة حين نقل عنها هذا التفسير بعض طلاب الدراسات العليا ، الذين اشرفت على رسائلهم التي نشرت فيما بعد ^(٣٣) والحقيقة هي غير ذلك تماما ، يحدثنا بروب أنه عندما سلّم المخطوطة للناسك الروسي كان عنوانها «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»

Taylor, Op. Cit. p. 121, footnote 8. ... ٣١

وأدى الآن دكتور ملاحظة تسمية ملاحظة تيلر وذلك في مقدمته للطبعة الثانية للكتاب بروب الذي أعادها مترجمته

٣٢ - سميلة إبراهيم قصصا شعبي من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة دار الفكر العربي د ت) ٢٥

٣٣ - عمر عبد الرحمن السريسي الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني الجزء الأول بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠ وأيضا محمد طه سلف الدويك القصص الشعبي في قطر الجزء الأول الدوحة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ١٩٨١

ليجعل الكتاب أكثر جاذبية ولم يكن بروب نفسه راضيا عن هذا التغيير ولكن الناشر لم يلب رغبته. (٢٤)

والفكرة الرئيسية للكتاب هي أن التنوع الهائل للتفاصيل في الحكايات الخرافية الروسية يمكن إرجاعه لحبكة واحدة وأن عناصر هذه الحبكة (وعدها واحد وثلاثون عنصرا) دائما واحدة ويتبع كل عنصر الآخر بنفس الترتيب وقد أطلق بروب على هذا العنصر أو الوحدة التحليلية اسم (الوظيفة *function*) وعنده أن الوظيفة هي العنصر الوحيد الثابت في الحكاية الخرافية. أما العناصر الأخرى مثل شخوص الحكاية وغيرها فهي متغيرة ولكنه يرى وجوب اعتبار سبعة شخوص في الحكاية وإذا كانت الحكاية «الأصل» التي نشأت عنها كل الحكايات لها واحد وثلاثون وظيفة فإنه ليس بالضرورة أن توجد كل هذه الوظائف ماعدا وظائف معينة في الحكاية. وإنما يختلف العدد الموجود من حكاية لأخرى فإذا ما حللنا الحكايات واستخرجنا وظائفها فإننا يمكننا عندئذ أن نصنفها حسب الوظائف الموحدة فيها

ويعتبر بروب كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مقدمة لكتابه الثاني **الجزور التاريخية للحكاية الخرافية**. فهما يمثلان عمده حزمين أو مجلدين لعمل واحد. حيث يبدأ الثاني مباشرة بعد الأول. ففي الكتاب الأول عزم بروب الحكاية الخرافية من خلال العقدة وليس من خلال التركيب البنائي، وأسس وحدة التركيب البنائي وكان عليه أن يسأل بعد ذلك

٢٤ - انظر رد بروب على ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب

عن سبب هذه الوحدة . والاجابة على السؤال هي موضوع الكتاب الثاني الذي طرح فيه بروب عشر اطروحات الاولى منها عن تشكيل الحكايات الخرافية وحدة خاصة بها في إطار الحكايات الشعبية وإمكانية عزلها ودراستها والثانية والثالثة عن وجوب دراسة كل موتيفات الحكاية الخرافية في صلاتها بعضها البعض ، وفي صلاتها مع الشكل . ونلاحظ أن هذه الاطروحات الثلاث عبارة عن تلخيص لكتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية أما الاطروحات السبع الباقية فهي حول وجوب وجود طريقة إنتاج الحكاية الخرافية في التاريخ ، ومقارنتها بالواقع التاريخي ، والبحث عن جذورها في المؤسسات الاجتماعية في الماضي ، ومقارنتها بالطقوس والعادات ، ومقارنتها بأساطير الحضارات القديمة والمجتمعات البدائية ومجتمعات ما قبل المرحلة الطبقية ، واعتبار أشكال الفكر البدائي في دراسة أصول الحكاية الخرافية ^(٢٥) وقد توصل بروب في دراسته إلى الصلة بين الحكاية الخرافية وطقوس التعميد (*initiation rites*) والطقوس الجنازية (*funeral rites*) فالحكاية الخرافية ككل شبيهة بمראה تنعكس فيها كل الطقوس . ولم يكن بروب بالفولكلوري الروسي الأول الذي يقول بهذه الاطروحة فقد سبقه ، مثلاً ، كرانسكي *B.A. Karanskij* وتروبيتسكوي *E.N.Trubetzkoy* ولكنهم لم يتوسعوا في هذه الاطروحة ويفصلوا فيها كما فعل بروب في هذا الكتاب ^(٢٦) .

ويقدم بروب لفصول كتابه الملحة البطولية الشعبية

^{٢٥} Vladimir Propp, Op. Cit., Intro. by Liberman, p. xvii/xviii .

^{٢٦} نفسه . ص ٢٦

الروسية بمقدمة يتناول فيها الملامح الرئيسية للشعر المحمي فمحتوى الشعر بطولي وبطله يحارب من أجل قومه ، وهو شعر يُقنئ وله لغته الشعرية وفي الفصول يتناول بروب هذا الشعر في مراحل المجتمع الروسي المختلفة المجتمع البدائي ومجتمع العبودية (اثناء حرب الروس ضد الغزو المنغولي) ومجتمع الدولة الروسية المركزية والمجتمع الرأسمالي ثم المجتمع الاشتراكي وي طرح اثناء ذلك أطروحات يحاول برهنتها مثل توجه هذا الشعر في المرحلة الاولى ضد القبلية وبطله يحارب من أجل الحصول على زوج لأن الاهتمام الرئيسي للشعر المحمي في هذه الفترة هو تكوين أسرة ذات زوج واحدة ، وأن الشعر المحمي موجه ضد الأسطورة وأنه يركز على حبكة واحدة نجدها تنمو وتتطور تطورا كاملا في المراحل الأخيرة .

وفي كتاب الاحتفالات الزراعية الروسية حلل بروب الاحتفالات وردها إلى العامل الاقتصادي لأن هدفها في النهاية هو زيادة خصوبة الأرض وبالتالي الإنتاج الزراعي فهناك مثلا ، وجبات يأكلها الفلاحون مع أداء بعض الشعائر والطقوس لاعتقادهم أن القوة التي في الطعام ستتحول اليهم وإلى كل ما يحيط بهم .^(٢٧)

أما كتاب قضايا الضحك والكوميديا الذي نشر بعد وفاة بروب بست سنوات ، فهو تصنيف لأصول الضحك وأنواعه وفيه يناقش النظريات السابقة ويثير الاعتراضات ضدها ويتوصل أخيراً إلى أن سبب الضحك هو التناقض بين ما نتوقع

ومانجده في الواقع . وأن ماثير الضحك هو الاكتشاف الفجائي
لشوائب صغيرة نسبيا . (٣٨)

ولعل آخر أعمال بروب كتاب بعنوان . **الحكاية الشعبية
الروسية** ، الذي أعلنت عنه مطبعة جامعة ليننغراد في عام
١٩٨١ ضمن مطبوعاتها الرئيسية . ولكن الكتاب لم ينشر بل
ظهر إعلان آخر عنه في عام ١٩٨٢ . وفي عام ١٩٨٤ لم يظهر
إعلان عنه في كتالوج *Catalogue* المطبعة . ويبدو أن الكتاب ،
رغم النبذة المختصرة عنه ، عمل مختلف عن كتابيه
**مورفولوجيا الحكاية الشعبية والجذور التاريخية
للحكاية الخرافية** . (٣٩)

عندما ظهر كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية في طبعة
الروسية الأولى عام ١٩٢٨ استقبله ثلاثة نقاد استقبالا حسنا
ورحبوا به في عروض عامة . وقد تنبأ أحدهم وهو زلنن *Zel'lin* في
ختام عرضه قائلاً : « ليس عندي شك أن مذهبه (منهج بروب)
سيكون له مستقبل عظيم » (٤٠) لكن استقبال هؤلاء النقاد كان
كالصوت الخافت بالنسبة للهدير المتمثل في الهجوم الحاد
العنيف عليه بسبب إغراقه في الشكلية التي كان بروب واحداً
من أبرز أعضائها والتي كانت أفكارها تخالف أهم مبادئ
الثورة الروسية ، كما أوضحنا من قبل وطوى النسيان الكتاب
داخل الاتحاد السوفيتي . أما خارجه فقد كان له بعض التأثير
على مدرسة براغ اللغوية عن طريق رومان ياكبسون *Roman
Jacobson* زميل بروب في النظرية الشكلية الذي عاش بعد عام

٣٨ - نفسه من KVR

٣٩ - نفسه من KKH

٤٠ - نفسه من Z

١٩٢٠ في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا حيث وجدت الشكلية ملجأ لها . وقام ياكبسون بدور كبير في التعريف بها . وكانت تشيكوسلوفاكيا غير ملتزمة آنذاك بالنظرية الماركسية اللينينية مما جعلها مركزاً نشطاً للدراسات اللغوية والأدبية في أواسط العشرينيات .^(١١) وكان الكتاب مصدر إلهام لكلود ليفي استراوس - عن طريق ياكبسون أيضاً - عندما كتب مقاله الرائد «الدراسة البنيوية للأسطورة» رغم أن تحليله وتحليل بروب يختلفان في جوانب رئيسية .^(١٢)

ترجم الكتاب لأول مرة باللغة الانجليزية في عام ١٩٥٨ أي بعد ثلاثين سنة من ظهور طبعته الأولى الروسية فأحدث ثورة في علم الفولكلور وهز أساس الدراسات المتجزئة أو الذرية للأجناس الفولكلورية كالحكاية الشعبية والحكاية الخرافية على وجه الخصوص . وفي عام ١٩٦٦ نشرت ترجمة إيطالية له وفي نهايتها ملحق يشمل نقد ليفي استراوس ورد بروب وتعليق ليفي استراوس على الرد . وبعد ذلك بعام ظهرت الترجمة البولندية ثم الطبعة الإنجليزية الثانية بمقدمة كتبها الآن دندز *Alan Dundes* . وفي عام ١٩٦٩ نشر الكتاب مرة ثانية باللغة الروسية بمقدمة صافية في شكل مقالة كتبها ملينينسكي *Meletinsky* وتلت ذلك الترجمة الرومانية في عام ١٩٧٠ ثم ترجمتان فرنسيتان في نفس العام وترجمة ألمانية في سنة ١٩٧٢

لغت الكتاب حين ظهوره في الخارج انتباه يان دي فريس (*Jan de Vries*) وأثنى عليه . ولكنه لقي فيما بعد شهرة واسعة في

Erich, *Op. Cit.*, p. 104. ٤١

٤٢ - انظر مثلا

David Peac, "Beyond Morphology: Levi-Strauss and the Analysis of Folk-tales," *Forum* (Indiana University) xx, (1970), p. 1-7

الولايات المتحدة عن طريق الان دندز *Alan Dundes* وفي فرنسا عن طريق كلودي ليفي استراوس (*Claude Lévi-Strauss*). وكان دندز أول من قام بتطبيق منهج بروب على مجموعة من القصص الشعبي لهنود امريكا الشمالية ولم يكتف دندز باتباع المنهج كما هو ولكنه حاول أن يضعه في مصطلحات جديدة استلهمها من اللغوي بايك (*Pike*). فسمى الوظيفة موتيفيم (*motefeme*) وأطلق على تحقيقاتها المختلفة او بمعنى آخر الموتيفات التي تحدث في أي محتوى وظيفي ، الووموتيف (*allomotif*) وهذا المصطلح والذي قبله يذكران بمصطلحات بايك اللغوية فونيم ، مورفيم ، والألفون (*Allamorph*) والومورف (*Allomorph*)^(١٣) كما حاول دندز أن يذهب خطوة أبعد من الاهتمام بالملامح الشكلية التي يتوصل اليها منهج بروب وذلك بايجاد العلاقة بين هذه الملامح والثقافة التي انتجت الحكايات وقضايا الفولكلور وتفسير هذه العلاقة الاثنوغرافية.^(١٤) وقد اهتم دندز ، كما لاحظ ليبيرمان *Liberman* ، بـ«التطبيق العملي للمنهج الجديد (منهج بروب) أكثر من نقد أساسيات نظرية المعرفة عند بروب»^(١٥) واهتم دندز أيضا ببرمجة الوظائف والأشكال المختلفة التي تتخذها .

Ulf Drobín (reviewer) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1970 and Vladimir ja Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, *Tameras* VI (1988), p. 164-171

Alan Dundes "Structural Typology in North American Indian Folktales" in ... 17 Alan Dundes (ed.) *The Study of Folklore* (New York: Prentice-Hall Inc., 1985) pp. 208.

Jeevareshel Handoo, *Current Trends in Folklore* (Mysore Institute of Kanada ... 11 Studies, University of Mysore, 1979) p. 122.

Vladimir Propp, Op., Cit., Intro. by Liberman, p. xlii ... 14

للحاسب الآلي (الكمبيوتر) والوقوف على إمكانات إنتاج وتوليد
حكايات جديدة. ^(٤٦)

وإذا كان اهتمام دندزوالذين عرفوا بروب عن طريقه انصب
في التطبيق فإن البنيويين الفرنسيين مثل كريماس
Greimas وبريموند Bremond ، الذين عرفوه بوساطة ليفي
استراوس قد ناقشوا منهج بروب مستفيدين من السيمانطيقيا
(علم دلالة «العلامة، الأدبية) وتلميح ليفي استراوس واتخذوا
منه نقطة انطلاق لمناهج بنيوية جديدة يمكن تطبيقها ليس على
الحكاية الخرافية فقط وإنما على الأسطورة بل على أية قصة ،
شفاهية كانت أو غير ذلك فقد طبق جريماس Greimas المنهج
على الأسطورة مستفيداً من النظرية السيمانطيقية
(Semantics) لعلم الأساطير التي ترى أن أية محاولة لفهم
الأسطورة وتفسيرها لا يمكن أن تتم فقط باكتشاف الملامح
الشكلية لها كالوظائف والاختبارات والخصائص الأخرى
للبطل وإنما أيضاً بتعليل الدوافع لمثل تلك الوظائف وعلاقتها
ببعضها البعض . وبعبارة أخرى لابد أن يقترن تحليل شكل
الأسطورة بدراسة المجتمع الذي أبدع الأسطورة ويهتم
جريماس بثلاثة عناصر في إطار النظرية السيمانطيقية هذه وهي
إطار العمل (framework) وشفرة القصة (narrative code)
والرسالة المراد إيصالها للجمهور (message) ولقد تمكن
جريماس من تقليل عدد الوظائف إلى عشرين وظيفة فقط ^(٤٧)

Alan Dundes, "On Computers and Folklore" in *Western Folklore*, Vol. 24, - 16
pp. 185-189.

Handoo, *Op Cit.*, p. 45. - 17

أما بريموند فقد حاول أن يستخلص من منهج بروب قوانين عامة يمكنه بمقتضاها أن يحلل أية قصة ، شفهائية كانت أو غير ذلك . وهو لا يركز على المحتوى الأسطوري للحكاية ولكن على منطق القصة نفسها . وهو يرى أنه يمكن بناء أي طراز للقصة من تجميع الوظائف الموجودة فيها (والوظيفة عنده هي الوحدة الصغيرة أو ذرة القصة) ويمكن بناء أي تتابع قصص أولي كمجموعة ثلاث وظائف توازي ثلاث مراحل واجبة في أية عملية ، فالوظيفة الأولى تؤسس إمكانية عمله في صيغة سلوك مناسب أو حوادث متوقعة مقدما والوظيفة الثانية تحقق هذه الإمكانية ، والثالثة تكمل العملية بتقديم النتائج المناسبة. (١٨)

أما في الاتحاد السوفيتي فإن الكتاب أصبح في الستينيات وما بعدها مصدراً لدراسات البنيويين الروس حول القصة الشعبية . فقد استعمل ايفانوف *vanov* وتوبوروف *Toporov* على سبيل المثال ، منهج بروب في تحليل حكايات متنوعة بعد أن فسرا «الوظيفة» بالعلاقات أو الصلات المتبادلة للشخصيات المختلفة أو الأدوات في الحكاية الخرافية . من جانب آخر ، حاول مثلاً ميتلينسكي *Metelinsky* ونيكلودوف *Nekudov* ونوفيك *Novik* أن يعطوا تفسيرات مورفولوجية متقدمة للحكاية الخرافية على أساس المبادئ التي صاغها بروب ، وأن يكشفوا عن المزيد من الارتباطات بين الوظائف التي عددها بروب وتوجهاتهم المتصلة بعلم دلالات الألفاظ وتطورها وذلك بتقليص عدد الوظائف إلى وحدات أقل حتى يمكن تحويلها بسهولة إلى

مصطلحات ثنائية (binary terms) . وقد اقترح سيرجيرياني ،
مثلا ، تقسيم الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هي :
نشاط الشرير والفعل المناسب للبطل ثم النهاية السعيدة أو
بعبارة أخرى استعادة التوازن المفقود مؤقتاً (٤٩)

ويعلق أحد الباحثين على المحاولات سابقة الذكر سواء كانت
في الولايات المتحدة أو فرنسا أو الاتحاد السوفيتي إنها
«لا تعطي شيئاً جديداً» . فمعظم هذه الدراسات إما تحاول أن
تلتخص المنهج في بعض وحدات أكبر أو ترده إلى وحدات أصغر
وبعض الدراسات لا تغير شيئاً سوى المصطلحات . فهي كلها
إذن بطريقة أو أخرى تقوى موقف المهج الذي طوره بروب
وحتى أولئك العلماء الذين يبدأون عملهم بإبدال منهج بروب
ينتهون بطريقة ما إلى اتباعه . (٥٠)

وكأي عمل أكاديمي جاد تعرض الكتاب لكثير من
الاعتراضات التي أبرزت أحيانا عيوب المنهج . وسنركز هنا على
أهم ما أثير من نقاط .

فقد أخذ على بروب تعريفه الدائري للحكاية الخرافية . لقد
انتقد بروب تصنيف آرن في الفصل الأول من الكتاب . ثم عاد
واستعمله في بداية الفصل الثاني ، حيث يقول «وبالحكاية
الخرافية نعني تلك الحكايات التي صنفها آرن تحت الأرقام
٢٠٠ - ٧٤٩ وهذا التعريف اصطناعي ولكن ستتيج لنا
المناسبة فيما بعد أن نعطي على أساس النتائج تعريفا أكثر
دقة» . وبعد أن وصف هذه الحكايات من مجموعة أفناسيف
ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أنها جميعا لها نفس الطراز

٤٩ - نفسه . ص ١٢٣ و ١٢٤

٥٠ - نفسه . ص ١٢٤

البنوي ، قال إن هذه الحكايات هي فعلا حكايات خرافية ولكننا ، وبدون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نتعرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحويلات (transformation) والتي استطاع بها أرن عمل تصنيفه . ولعل بروب قد أكد باكتشافه هذا العلمي منهج أرن في التصنيف والذي قال عنه بروب في مرات عديدة إنه ، رغم ضعفه ، صحيح بالبداية . إن بروب لم يعطنا تعريفا جديدا للحكاية الخرافية وإنما أعاد التعريف .^(٥١)

وقد تلقى بروب الهجوم أيضا على رأيه فيما هو ثابت ومتغير في الحكاية الخرافية . فالعناصر الثابتة في الحكاية الخرافية كما يرى بروب هي «أعمال» أو «وظائف» الشخصيات أما الشخصيات نفسها فهي متغيرة ولا يمكن الركون إليها في أي تحليل مورفولوجي . ولكن اختيار ما هو ثابت ومتغير - كما يعلق فيشر Fischer - يعتمد على نظرة الباحث إذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كقوالب وأفعالها كمتغيرات أو العكس .^(٥٢)

وقد اعتبر ليفي استراوس إهمال بروب للشخصيات أكبر ضعف في عمله لأنه - أي بروب - يريد أن يبني مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمانطيقيتها . فنحن لكي نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ، وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وآخر يحملان العروس بعيدا ، مادامنا نعرف أن المهاجم هو الشرير .^(٥٣)

Vladimir Propp, *Op. Cit.*, Intro. By Liberman, P. xxxi. - ٥١

John L. Fischer, "The Sociopsychological Analysis of Folktales," in *Current Anthropology*, Vol. IV, pp. 235-295. - ٥٢

٥٣ - انظر مقال ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب

ومن ناحية أخرى ، فإن عدم الاهتمام بشخصيات الحكاية يعني إهمال مواد كثيرة في التحليل . ولعل هذا مادفع باحثاً مثل فيشر لإضافة عنصر آخر للفعل اسماء (حادث - خيال) أو بعبارة أخرى الشخصية (أو الممثل actor) والمنظر (setting).^(٥١) ويرى ليفي استراوس أن إهمال بروب لكل مادة في الحكاية ماعدا الوظائف نتيجة طبيعية لمنهجه الذي ارتضاه والذي يهتم بالشكل لا المحتوى ويعتبر الشكل وحده هو المفهوم والقابل للتحليل ويخلص ليفي استراوس إلى أن أية محاولة للفصل بين الشكل والمحتوى مصيرها الفشل ، وأن من يحلل تحليلاً كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولاً بدراسة نحوها ثم يأتي مؤخراً إلى القاموس لمعرفة معاني الفاظها^(٥٢) ولكن نقد فيشر وليفي استراوس حول إهمال الشخصيات نقد عام عزل معلومات معينة من التحليل ، كما يلاحظ ناثورست ، ليس فيه ما يدين بروب ويرى ناثورست أن السؤال الذي يجب أن يطرح هو ما إذا كانت هذه المعلومات المعزولة ذات صلة في عمومها بهدف معين . ويلاحظ أن بروب أوضح أن هدفه الرئيسي هو مقارنة الحكبات (plots) في مجموعة الحكايات الخرافية وأنه لهذا السبب ميز بين ما أسماه الإنشاء (composition) أو الحكبة . وبما أن الوظائف عنده ترجع إلى المبتدا (predicate) بينما الشخصيات ترجع إلى القاعطين والمفعول بهم (subjects and objects) كان من المنطقي أن يقول إن هدف التحليل هو الإنشاء وليس الحكبات^(٥٣)

^{٥١} - Firsiroti, op cit, P 22.

^{٥٢} - انظر مقال ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب

^{٥٣} - Bertel Nethorst, Formal or Structural Studies of Traditional Tales. (Stock-
holm: Kungl. Boktryckeriet P.A. Norstedt and Soner, 1969) p. 31.

أما الوظائف فقد حددها بروب بوحدة وثلاثين وظيفة وذكر أنها لا توجد كلها بالضرورة في حكاية واحدة ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذي يمكن أن يشكل حكاية . أما قوله إن تتابع الوظائف واحد دائما وفي كل الحالات فغير مبرر وقد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة .^(٥٧) كما أنه غير صحيح تعريفه للوظيفة حسب نتائجها ومكانها في تسلسل الحكاية . فمثلا قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو في بداية بحثه أو حتى قبل إنجاز عمله البطولي . كما أن كثيرا من الأفعال التي يسميها بروب «روابط» لاتجد مكانا في تحليله المورفولوجي .

وقد أشار بعض النقاد إلى أن منهج بروب لا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية القصيرة كالأحذوتة أو على الليجند (legend) * أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب إلى الأسطورة (myth) ^(٥٨) ولكن يجب ألا ننسى هنا أن المنهج مبني أساسا على الحكاية الخرافية وأن بروب نفسه لم يقطع بإمكانية تطبيقه على غيرها

ولكن المعترضين على منهج بروب حريصون - رغم اعتراضاتهم - على تأكيد أن كل ذلك لا يقلل من قيمة المنهج نفسه أو «حسنه» بروب العظيمة حسب تعبير ليفي استراوس ^(٥٩) ويثنى فيشر عليه قائلا «لقد نجح بروب في

Taylor, Op Cit p. 126, 127 - ٥٧

Sato Ayo "Repertoire of Fairy Tales: A Structural Analysis of Marina Takano's Fairy Tales Using Propp's Model" in Lauri Hentko and Vilmos Voigt (eds.) Genre: Structure and Reproduction in Oral Literature (Budapest Akademiai Kiado, 1980) p. 156-8.

٥٩ - انظر مقال ليفي استراوس المحدث بهذا الكتاب

٦٠ مقصد به - التحدث الحكاية الخرافية / الإيحائية مثل سير القديسين والأولياء وحكايات المعجرات واحتكف الفلكوريون حول المصطلح لذلك رأينا استخدام كلمة التحدث وليس أي مرادف عرسي معنا لالتفلس

تقديم ملخص فعال للبنية العامة ليس لمجموعة الحكايات التي اختارها للتحليل فحسب وإنما لحكايات كثيرة خارج المجموعة. (٦)

وقد يتساءل القارئ عن محاولات التحليل البنيوي في وطن بروب ، وفي الغرب قبل ظهور ترجمة مورفولوجيا الحكاية الشعبية وعما إذا كان بروب قد اطلع على تلك المحاولات ؟ عبر بروب عن دهشته لأن ملاحظة كملاحظته حول وظائف الحكاية الخرافية وشخصياتها ومورفولوجيتها عموماً لم تحظر لأحد من قبل . وفي الحقيقة فإنها خطرت لنيكييفوف *Nikirov* ، الذي قدم خطوطاً عريضة لنوع التحليل الذي قام به بروب ، بل واستعمل كلمة «مورفولوجيا» بنفس المعنى الذي استعمله بروب . (٧) ولاندري إن كان بروب قد اطلع على هذا العمل ، لكن كلماته السابقة تدل على أنه لم يقم بذلك

أما في الغرب فقد توصل فون هاهن *J.G. Von Hahn* في عام ١٨٨١ إلى ما عرف بالصيغة الأرية للطرد والعودة وهي تتكون من أربعة عشر عنصراً استخلصها من دراسة أربع عشرة حكاية وجاء بعده أوتورانك *Otto Rank* بعد أربعين عاماً فوجد - دون أن يعلم بدراسة فون هاهن - نفس النمط باختلاف بسيط - وأعطى تلخيصاً لسيرة حمسة عشر بطلاً (سبعة منهم تناول سيرتهم فون هاهن) ونشر نتائجه في عام ١٩٠٩ . وقد أشار دندز إلى التشابه بين منهج بروب وفان جنب . (٨) أما تيلر *Teyler* فقد قارن في مقال له بعنوان «النمط الببوغرافي في القصة التقليدية» أعمال فون هاهن وأوتورانك *O. Rank* ولورد راقلان

٦٠ - Flecher, Op. Cit., p. 151 .

٦١ - Vladimir propp, Op. Cit., Intro. By Liberman, p. xxviii .

٦٢ - Alan Dundes, "Structuralism and Folktale" in *Penitance*, 1978, pp. 79-83 .

وجوزيف كامبل *J. Campbell* وبروب ووجد بينها بعض الاختلافات ولكنه أوضح أنه يمكن التوفيق بين كل هذه المناهج بمجهود بسيط. ^(٦٧)

والسؤال الآن هل كان بروب على علم بهذه المحاولات ؟ يقول ليفين *Levin* ، وهو لصيق بروب وزميل له لأكثر من عشرين عاماً ، إن بروب كان ذا دراية كافية بما يدور من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي وأنه تعاون مع مجلة *ببليوغرافيا الفولكلور العالمية* ومجلة *ديموس* وكانت له مراسلات مع علماء كثيرين مشهورين خارج حدود بلاده وأنه كان يخاطبهم بلغاتهم وفي معرض ثنائه على بروب كمعلم ممتاز قد أبعد من أعماله ولحد كبير كل المراجع التي من الصعب أن يحصل عليها القارئ ويطلع عليها ، خاصة المؤلفة من قبل مولكلوريين أجانب .

ويذكر ليفين أن بروب ، كما يلاحظ المتخصصون ، متمكن من معظم المادة ذات الصلة بأبحاثه ولكنه يضيف قائلاً «سيكون أمراً مؤسفاً إذا أسيء فهم هذه النقطة» ^(٦٨) ونستنتج من هذا أن بروب كان على دراية بما يجرى من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي . ويفسر ليبرمان هذا الموقف ، خاصة في كل ما نشر بعد الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية ، أنه كان وسيلة من وسائل محاربة العلم «البرجوازي» وهو الصمت المطبق تجاه كل المراجع الأوروبية والأمريكية. ^(٦٩)

بروب والدراسات الفولكلورية العربية
يشير باحث في دراسة له حول (الواقع والاسطورة في

Taylor, Op. Cit., p. 128. - ٦٢

Levin, Op. Cit., p. 42. - ٦٤

Vladimir Propp, Op. Cit., intro. by L. Liberman, p. xiv. - ٦٥

القصص الشعبي) «بوجه خاص إلى أحد الأعمال الذي قلما يجد ما يستحقه من عناية واهتمام في عالمنا العربي رغم أهميته ، ونعني به دراسة المفكر الروسي فلاديمير بروب للحكاية الشعبية في روسيا»^(٦٦) وهو يرى في مدخل بروب وغيره من البنيويين الفرنسيين «مداخل جديدة لدراسة الأدب الشعبي خليفة بأن يلتفت إليها ويهتم بها الدارسون عندنا وأن يعمل البعض منهم على تطبيقها في محالات القصص الشعبي العربي لأن مثل هذه الدراسات من شأنها أن تثري وتعمق فهمنا لتراثنا العربي وبخاصة الأدب الشعبي الذي يلقي الآن كثيرا من الاهتمام»^(٦٧).

لقد تناولت كثير من كتب الفولكلور العربية ، التي تتحدث عن نظريات الفولكلور ومناهجه ، منهج بروب ولكن المنهج طبق أولاً حسب علمنا في كتاب قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية فرغم أن المؤلفة حللت قبل ذلك قصصاً شعبية في عمل منشور إلا أنها حين فرغت من الكتاب لم تكن مقتنعة نفسها بأنها قد حققت رعبتها^(٦٨) «ثم ظلت الرغبة تدفعني إلى مزيد من البحث حتى تمكنت بعد جهد جهيد أن أحصل على كتاب بروب عن «مورفولوجية الحكايات الخرافية» (كذا) ولم أكن قد اطلعت على هذا الكتاب ، رغم علمي بقيمته لأن طبعات هذا الكتاب كانت قد نفذت فلما أصبح الكتاب في حوزتي أخذت

٦٦ - أحمد ابوريد ، الواقع والاسطورة في القصص الشعبي ، مجلة عالم الفكر (الكويك) المجلد

١٧ العدد ١ ، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٦ ، ص ١٠

٦٧ - نفسه ، ص ٤

٦٨ - عميلة إبراهيم المرجع السابق

٦٩ - عميلة إبراهيم الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، الرياض دار المريخ

١٩٨٥ / ١٤ - ٥

أقرأه في مهم بالغ . ولست أنكر أنني مدينة لهذا الكتاب في تأليف كتابي هذا .^(٧٠) وطلعت المؤلفات المنهج على حكايات خرافية ثم على حكايات شعبية ووجدت اختلافا جوهريا بين النوعين من الحكايات في عدد الوحدات الوظيفية ومحتواها وطبيعة الشحوص في كل منهما وفسرت ذلك بعنصرية الشعب الذي كان رومانسيا بالأمس ثم أصبح واقعا بعد ذلك .^(٧١) ولا يتسع المجال هنا لمناقشة مستفيضة لتطبيقها المنهج ويكفي أن نقول أنه تطبيق على نحو مختصر يهمل الأشكال التي تتخذها الوطنية ولا يتحدث عن الحركة (أو الحركات) في الحكاية ولا ينتهي بمخطط لها . ولكن المؤلفات لها دور شك ، فضل الريادة في تطبيق المنهج .

خاتمة

كان هم بروب الشاغل أن يجعل علم «المأثورات الشعبية» ممثلا في الحكاية الخرافية علما متقدما . ولذا بدأ بفكرة التصنيف ونعدها في كتاب «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» ، مطبقا مبادئ المدرسة الشكلية . ثم أتبع التصنيف بالدراسة التاريخية للحكاية الخرافية . وقد اتخذ بروب منهجه هذا في الدفاع عن نفسه في وجه القائلين بأنه قد ادّعى للهجمة الماركسية وأنه هجر الشكلية في مؤلفاته الأخرى . ورغم ما يعتور منهج بروب من قصور إلا أننا لانملك إلا أن نعجب أيما إعجاب باحتشاداته وطموحاته وأن نقدر إسهاماته في دراسة المأثورات الشعبية عامة والروسية على وجه الخصوص

٧٠ - قبيلة إبراهيم قصصنا الشعبي ص ٦

٧١ - نفسه ص ٦

مقدمة المؤلف

• لابد أن تكتسب [المورفولوجيا] مرتبة علم خاص باتخاذها كموضوع لها ما تبحثه العلوم الأخرى عرضاً ، وبتجميعها ما هو مشتت في تلك العلوم ، وبتأسيسها موقفاً جديداً يسمح لها بفحص الطبيعة بكل سهولة ويسر . وستهتم بالظواهر المهمة ، وستكون العمليات العقلية التي تتوسل بها لتصنيف وتبويب تلك الظواهر متمشية مع الطبيعة الإنسانية وباعثة على السرور ولن تكون محاولة استخدام بعض تلك العمليات ، ان أخفقت خلوة من الفائدة أو الجمال .

[جوده]

تعني كلمة «مورفولوجيا» دراسة الاشكال وتعني في علم النبات دراسة الاجزاء المكونة للنبات وعلاقتها ببعضها البعض وبالكامل ، وبمعنى آخر ، دراسة بنية النبات .

ولكن ماذا عن «مورفولوجيا الحكاية الشعبية *Folktales*» ؟ لم يفكر أحد بالكاد في إمكانية مفهوم كهذا

ومع ذلك فمن الممكن فحص أشكال الحكاية التي ستكون مطابقة تماماً لمورفولوجيا التكوينات العضوية . وإذا كان من المستحيل إثبات ذلك للحكاية بمعناها الواسع فإنه يمكن على أية حال إثباته بالنسبة لما يسمى الحكايات الخرافية *Fairytales* أي الحكايات بالمعنى الدقيق للكلمة . وهذا العمل مكرس لتلك الحكايات .

هذه الدراسة نتيجة عمل مضمن فمقارنات كهذه تتطلب قدراً معيناً من الصبر من جانب الباحث . وقد حاولت ، على أية حال ، أن أجد شكلاً لا يأخذ بتبسيطه واحتصاره من صبر القارئ أكثر مما يجب ، كلما كان ذلك ممكناً

لقد مرّ هذا العمل بثلاث مراحل . كان في بدايته بحثاً واسعاً ذا عدد ضخم من الجداول والرسوم والتحليل . وكان من المستحيل نشر عمل كهذا ، إن لم يكن لأي سبب غير عظم ضخامته . وجرّت محاولة لاختصاره معتمدة على مادة قليلة ذات محتوى كثير . ولكن عرضاً مختصراً ومركزاً كهذا سيكون

فوق قدرة القارئ العادي ، وسيكون مثل نحو اللغة أو كتاباً دراسياً عن التوافق الموسيقي ، وكان لابد من تغيير عرض الدراسة صحيح هناك أشياء يستحيل عرضها بطريقة «مرغوبة» ومثل هذه الأشياء موجودة أيضاً في هذا العمل ومع ذلك فإنني أشعر بأن هذه الدراسة في شكلها الحالي يمكن أن تكون متاحة ويستفاد بها كل محب للحكاية ، شريطة أن يكون على استعداد لمتابعة الكاتب في متابعة تعدد أشكال الحكاية والتي ستبدوله في النهاية كاتساق مذهل

ولأجل عرض أقل اختصاراً وأكثر حيوية كان ضرورياً أن نتخلّى عن أشياء كثيرة لها علاقة مباشرة بالتخصص فبالإضافة للأقسام المقدمة هنا حوى هذا العمل كذلك في شكله المبدئي ، بحثاً في الدائرة الغنية لصفات الشخصيات الدراماتيكية (أي ، الشخصيات كما هي) ، وعالج بتفصيل قصايا التغيير الجذري ، أي تحولات الحكاية ، وشمل رسوماً مقارنة ضخمة لم يبق منها إلا ملخصاتها في الملحق وسبق كل العمل ملخصات منهجية أكثر دقة وكان القصد في الأصل تقديم بحث ليس عن مورفولوجيا الحكاية فحسب وإنما عن بنيتها المنطقية وكانت الدراسة نفسها أكثر تفصيلاً وتعرضت العناصر المختارة ببساطة في العمل الحالي لفحص ومقارنات شاملة فعزل هذه العناصر هو الذي يُكوّن محور العمل كله ويحدد النتائج مسبقاً وسيكون القارئ المتمرس قادراً على إكمال الملخص بنفسه .

لقد أعانتني مؤسساتنا العلمية إعانة كاملة مكنتني من تبادل الآراء مع علماء أكثر خبرة وناقشت لجنة الحكاية الشعبية التابعة لجمعية الدولة الجغرافية ، تحت إشراف

الأكاديمي س . ف . اولدنيبرج *Ol'denburg* ومعهد البحوث في
جامعة الدولة ببلينيفراد (قسم الآثار الحية) ، تحت إدارة
برومسيرد ك زلنين *Zelenin* ، وشعبة الفولكلور بقسم الفنون
الشفاهية بمعهد الدولة للتاريخ والفنون ، تحت توجيه
الأكاديمي ف ن . بيرتز *Peretz* ، ناقشت مناهج ونتائج هذا
العمل في جزئياته وككل .

لقد شارك رؤساء هذه المؤسسات ومساهمون آخرون كذلك في
المناقشات والاقتراحات القيمة وإني لأتقدم لهم جميعاً بأسمى
آيات العرفان

لقد اهتم برومسيرد ف م زيرمونسكي *Zirmunskij* بى
اهتماماً ودياً خاصاً ، وقرأ جزءاً من هذا العمل في مسودته
الأولى ، وأدلى بعدة اقتراحات مهمة وكان تقديم هذه الدراسة
إلى معهد التاريخ والفنون بمبادرة منه .

الآن وقد نشرت هذه الدراسة فالحشر للمعهد ، وقبل كل شيء
لمدير قسم الفنون الشفاهية فيكتور مكسيموفيش زيزونسكي
وإني لأعبر له عن عميق شكري وعرفاني لمساعدته ومعاونته .

ف بروب

١٥ يوليو ١٩٢٧م

الفصل الأول

تاريخ القضية

-يقدم تاريخ العلوم دائما صورة حسنة من
الوجهة الأفضل فبحر يحل في الحقيقة من
سفلوا ويدين لهم لحد ما بالعرفان للخدمة التي
قدموها لنا ولكن لا احد يرغب في اعتبارهم شهداء
مدفوعين دون مقاومة إلى حالات خطيرة بل واجباتنا
بأنفسه ومع ذلك فإن أسلافنا الذين وضعوا
الأساس لوجودنا كانوا دائما أكثر جدية من سلائقهم
الذين يستمتعون في الغلب الأحيال بميراثهم
ويبدونه

[جوته]

التراث العلمي ليس غنياً في دراسات الحكاية عامة والحكاية الشعبية خاصة ، وباستثناء بعض الأعمال القليلة المنشورة ، لا يتعدى ماتزودنا به المصادر الببليوغرافية الصورة التالية في معظم الأحيان ، تنشر النصوص نفسها ، وهناك عدد لا بأس به من الأبحاث التي تعالج قضايا علمية معينة ، على أنه لا توجد بحوث عامة حول الحكاية لكن هذه البحوث - إن وجدت - فهي ذات طبيعة وصفيّة أكثر منها تحليلية لكن بالرغم من ذلك فإن التساؤلات العامة ، بصورة محددة ، هي التي تشير الاهتمام أكثر من غيرها وتعتبر الإجابة عليها أهم أهداف البحث العلمي يصف البروفيسور سبرانسكي *Speranskiy* الحالة الراهنة كما يلي : « يواصل علم الأنثروبولوجيا بحثه ، وربما تركيز على النتائج التي توصل إليها فاحصاً المعلومات التي تم جمعها على أساس أنها غير كافية بعد للوصول إلى نتائج عامة ومقبولة من جميع العلماء وهكذا نجد أن العلم مرة أخرى - يصنع محور اهتمامه في جمع وتقويم المعلومات لمصلحة الأجيال القادمة لكن ماذا ستكون النتائج العامة ، ومتى يمكن أن يتم الوصول إليها فذلك أمر لا يزال مجهولاً »
 فما هو السبب وراء هذا العجز ؟ ولماذا وجدت دراسة الحكاية نفسها في هذا الطريق المسدود ؟
 يضع سبرانسكي اللوم على ندرة المعلومات وعدم كفايتها

لكن مضت عشر سنوات على كلمات سبيرانسكي تم حلالها إبحار
المجلدات الثلاثة الرئيسية من بحوث بولت *Bolta* وبوليفكا
Polivka ملاحظات حول حكايات العبيث والأطفال للأخوين
جريم . ولقد عرضت كل حكاية شعبية في هذه الدراسة في
صيغها المختلفة في جميع أرجاء العالم ، وينتهي المجلد الأخير
بقائمة بليوغرافية تعدد المصادر ، أي كافة المجموعات
القصصية والمواد الأخرى التي تحتوى على حكايات تعرّف
عليها المؤلفان . وتحتوي هذه القائمة على حوالى مائتين والف
عنوان صحيح أن بعض هذه المواد عرصية وغير مرصية ،
لكن هنالك أيضا سرداً للمجموعات الأساسية مثل الفلبيلة
وليلة ، أو الأربعمئة نص في مجموعة *Afanas'ev*
وليس هذا كل ما هنالك فلا يزال هناك الكثير الكثير من
الحكايات الشعبية التي لم تنشر بعد ، بل حتى أن بعضها لم
يوصف بعد . وهى لا تزال في حوزة جماعات خاصة أو في
أرشيفات المؤسسات العلمية المختلفة ويمكن لبعض
المختصين الوصول لبعض هذه المجموعات فقد سجلت لجنة
الحكايات الشعبية للجمعية الجغرافية في الكتاب الذي نشرته
بعنوان **البحث المسحى لعام ١٩٢٦** واحدة وثلاثين
وخمسمائة حكاية شعبية متاحة لأعضاء الجمعية للاطلاع
ولقد أورد المسح الذي تبعه حوالي ثلاثة أصعاف ذلك العدد
ويمثل هذه الدراسات والبحوث يمكنها زيادة المواد التي جمعها
بولت وبوليفكا وإذا كان الوضع كذلك فها هنا نتساءل عن مدى
أعداد القصص المتاحة لنا بصفة عامة إضافة إلى ذلك ، كم
من الباحثين استطاعوا أن يطلعوا على المطبوع من هذه المصادر
على الأقل ؟

من المستحيل - تحت هذه الظروف - أن نقول «إن المواد التي تم جمعها لاتزال غير كافية» . المهم أن المشكلة ليست في حجم المادة العلمية ولكن في طرق البحث المستخدمة للتحليل . ففي الوقت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفات منظمة بصورة جيدة ومصطلحات متفقا عليها في مؤتمرات خاصة ، ومنهية تتطور بانتقالها من الأساتذة إلى طلابهم ، فإننا لانملك شيئا بالمقارنة إلى ذلك إن النماين والاختلاف الذي تتميز به المادة العلمية للقصص تجعل وضوح وحدة التنظيم بل وحل المشاكل العلمية في غاية الصعوبة . دعنا بفحص الطريقة التي درست بها القصص والصعوبات التي تواجهها لاتستهدف هذه الدراسة سرد تاريخ دراسة القصص الشعبية بصورة منتظمة فمن المستحيل عمل ذلك في فصل تمهيدي مختصر كهذا وعلى أية حال ليست هنالك ضرورة للقيام بتلك المهمة فهي قد عولجت بصورة تفصيلية أكثر من مرة . على أننا سنحاول وبصورة مقدية إبراز بعض المحاولات لحل بعض المشاكل الرئيسية في دراسة الحكاية وتقديمها للقراء .

من الواضح أنه بالإمكان دراسة الظواهر والأشياء المحيطة بنا من ناحية تركيبها وبنيتها أو من جانب العمليات والتغيرات التي تكون عرضة لها أو من جانب أصولها . وليس من الضروري البرهنة على أنه لايمكن الحديث عن أصل ظاهرة ما إلا بعد وصف تلك الظاهرة .

لكن مع ذلك ، فإن دراسة الحكايات تمت في معظم الأحيان من جانب أصولها فقط دونما محاولة للقيام بوصف أولي منتظم . سنتحدث عن الدراسة التاريخية للحكايات هنا لكننا

سبركز فقط على وصفها لأنه من غير المفيد البتة مناقشة الأصول (Genetic) كما جرت العادة دونما تفصيل خاص لمشكلة الوصف فقبل إلقاء الضوء على أصل الحكاية ، ينبغي أن نحيط على السؤال ماذا تمثل الحكاية نفسها ؟

مادام أن الحكاية متفرعة على وجه الخصوص ولا يمكن أن تدرس مرة واحدة في شموليتها فإنها يجب أن تقسم إلى أجزاء أي يجب تصنيفها والتصنيف الصحيح أحد خطوات الوصف العلمي الأولى وتعتمد دقة مايلي من دراسة على دقة التصنيف ورغم أن التصنيف يخدم كقاعدة لكافة أنواع الدراسات إلا أنه يجب أن يكون حصيلة دراسة أولية معينة لكن ملاحظه ، مع ذلك ، هو بالتحديد العكس تماماً يبدأ معظم الباحثين بالتصنيف فيفرضوه على المادة العلمية من خارجها ولايستخلصوه منها نفسها كذلك فإن المصنفين - كما سبى - غالباً ما يخالفون أبسط قواعد التقسيم وهذا واحد من أسباب «الطريق المسدود» الذي يتحدث عنه سبراسكي دعماً لدرس أمثلة قليلة على ذلك

معظم التقسيمات الشائعة هي تقسيم الحكايات إلى حكايات ذات محتوى خيالي وأخرى عن الحياة اليومية وثالثة عن الحيوانات ويظهر للوهلة الأولى أن هذا التقسيم صحيح لكن يبرز السؤال «الآ تشمل حكايات الحيوان أحياناً عناصر حرامية على درجة عالية ؟» ألا تلعب الحيوانات دوراً بارزاً في الحكاية الحرامية ؟ وهل من الممكن اعتبار مثل هذا المؤشر معياراً دقيقاً بدرجة كافية ؟ يضع امساسيف مثلاً حكاية الصيد والسمة بين حكايات الحيوانات فهل كان مصيباً في هذا ؟ وإن لم يكن فلماذا ؟ فالحكاية ، كما سبى لاحقاً ، تصف

سهولة شديدة أفعالاً متشابهة للأشخاص والأشياء والحيوانات. وتصدق هذه القاعدة بصفة عامة على ما يسمى بالحكايات الخرافية لكنها موجودة أيضاً في القصص بصورة عامة. وتعتبر قصة الشراكة في الحصاد من أفضل الأمثلة في هذا المنحى. «أنا ميسا Miss أخذ رؤوس السنابل وتأخذ أنت الجذور». والمخدوع في روسيا هو الدب، أما في الغرب فهو الشيطان وعليه، فإن الحكاية. عندما يدخل عليها الشكل العرقي تسقط حجة من مجموعة قصص الحيوانات إلى تصنيف آخر. لكن إلى أي تصنيف يمكن إصافتها؟ فهي موضوح ليست من قصص الحياة اليومية فأين في الحياة اليومية يوجد تقسيم للحصاد على هذه الطريقة؟ ومع ذلك فإنها أيضاً ليست قصة ذات محتوى خرافي. فهي إذن لا تناسب أيًا من التصنيفات المذكورة.

لكننا، مع ذلك، نؤكد أن التصنيف السابق صحيح من الناحية الأساسية. لقد أطلق الباحثون هنا حسب غرائزهم، وكلماتهم لا تطابق ما شعروا به فعلاً. فبادراما يخطيء شخص ما في أن يصنع قصة طير النار (Firebird) والدبب الأغرير من قصص الحيوانات. ومن الواضح جداً أن حتى أفناسيف كان محطناً في تصنيف قصة السمكة الذهبية. لكننا توصلنا إلى ذلك ليس بسبب أن الحيوانات تلعب دوراً في القصص، ولكن لأن القصص الخرافية لها بنية مختلفة كلياً يمكن أن تشعر بها حالاً وهي تقرر فئتها (Category) حتى وإن لم يكن يدرك كمها. وكل باحث يدعي أنه يصنف حسب النظام المذكور أعلاه، هو في الواقع يصنف بطريقة مختلفة. وعلى كل حال فهو بما قصته لنفسه يتقدم فعلاً بصورة صحيحة. لكن إذا كان الأمر كذلك،

أي إذا كان أساس التصنيف يتضمن بصورة غير واعية بنية الحكاية ، التي لما تدرس أو حتى توصف ، فإنه من الضروري عندئذ وضع تصنيف القصص برمته على مسار جديد ، ويجب أن يتحول التصنيف إلى مميزات شكلية (Formal) منائية وللقيام بذلك ينبغي أن تدرس هذه المعيزات

يبدو أننا نسبق أنفسنا على أية حال . وتبقى الحالة التي وصفتها غير واضحة ليومنا هذا . ولم تؤد محاولات أخرى إلى أية تحسينات أساسية . فقد اقترح فوندت (Wundt) في كتابه ذات الصيت علم نفسية الشعوب التقسيمات التالية

- (١) الفابيولا الميثولوجية
- (٢) حكايات السحر الصرفة
- (٣) الخرافات والفابيولات البيولوجية
- (٤) فابيولات الحيوان الصرفة
- (٥) حكايات أصول القبائل والشعوب
- (٦) حكايات هزلية خرافية وفابيولات هزلية
- (٧) فابيولات أخلاقية

لاشك أن هذا التصنيف أكثر ثراء من التصنيف الذي ذكرناه آنفاً ، لكنه أيضاً يثير الاعتراضات «الفابيولا» (وهو مصطلح يجده المرء خمس مرات في التقسيمات السبعة) تقسيم رسمي (Category) ودراستها لاتزال في بداياتها وليس واضحاً ماذا يقصد فوندت به . أضف لذلك أن مصطلح «الحكاية الهزلية» غير مقبول عموماً لأن نفس القصة يمكن أن تعامل على إنها قصة بطولة وقصة هزلية في آن واحد . كما أن السؤال لايزال قائماً حول الفرق بين «فابيولا الحيوان الصرفة» و «الفابيولا الأخلاقية» ففي أية الحالات ليست «الفابيولات

الصرفة، «أخلاقية» وليست «الأخلاقية» «فاببولات صرفة» ؟
يعالج التصنيف الذي ناقشناه توزيع الحكاية إلى فئات .
لكن إضافة إلى هذا التقسيم هناك تقسيم حسب الموضوع
(Theme) .

وإذا كان التقسيم إلى فئات غير موفق ، فإن التقسيم حسب
الموضوع يؤدي إلى فوضى ، كاملة . لن ندخل في الحديث حول
مفهوم معقد وغير محدد مثل «الموضوع» الذي لم يُعرَّف حتى
الآن تعريفاً شافياً أو عرّفه كل مؤلف على هواه . بل إننا نقول إن
تقسيم القصص الخرافية حسب الموضوع ، مستحيل عمومًا ،
فهو مثل التقسيم حسب الفئات ، يجب أن يوضع على مسار
جديد . وللحكايات ميزة واحدة خاصة إذ يمكن لأجزاء قصة ما
أن تنتقل إلى أخرى دون أي تغيير يذكر . وسنوضح لاحقاً بشيء
من التفصيل قانون النقل (Transference) هذا ، على أننا
سنحصر أنفسنا هنا في الإشارة بأن بابا جاجا (Baba Jaga) ،
مثلاً ، يحتمل أن تظهر في قصص مختلفة متباينة عديدة ، وفي
مواضيع أكثر تنوعاً وتعتبر هذه الخاصية ميزة خاصة للقصة .
لكن ، وعلى الرغم من كل هذا ، فإن الموضوع يُعرَّف عادة كما
يلي يُختار جزء من الحكاية (غالباً بصورة عشوائية ، لأنه
ببساطة لاقت للنظر) يضاف إليه كلمة «حول» ثم يؤسس
التعريف على ذلك . وعلى هذا الأساس إذا اشتملت حكاية على
قتالٍ مع تنين فهي حكاية «حول كوشي» وهلمَّ جُزْأً ، أي أنه
لا يوجد قانون واحد لعملية اختيار العناصر الحاسمة . وإذا
ما تذكرنا مرة أخرى قانون النقل فإنه من المنطقي أن النتيجة
ستكون دون شك بلبلة أو بالأصح تصنيفات فوق بعضها
البعض . ويشوه دائماً مثل هذا التصنيف أساس المادة

المدرسة يُضاف لذلك مبدأ عدم الثبات في قانون التقسيم الأساسي ، أي مخالفة قاعدة منطقية أولية أخرى ، وقد استمرت هذه الحالة إلى يومنا هذا .

سنوضح هذه الحالة بمثالين . لقد ظهر عام ١٩٢٤ كتاب عن الحكاية لبروفسور فولكوف (Volkov) . ولقد ذكر فولكوف في الصفحات الأولى من كتابه ، بأن الحكاية الخيالية تحتوي على خمسة عشر موضوعا . وهي مايلي

- (١) حول من اضطهدوا ظلما
- (٢) حول البطل - الأبله
- (٣) حول ثلاثة إخوة
- (٤) حول مقاتلي التنين
- (٥) حول الحصول على العرائس
- (٦) حول العذراء العاقلة
- (٧) حول من وقعت عليهم لعنة أو سُحروا
- (٨) حول صاحب طلسم
- (٩) حول من لديه أشياء مسحورة
- (١٠) حول زوجات خائنات . . الخ

ولكن فولكوف لم يوضح لنا كيف توصل إلى هذه الموضوعات الخمسة عشر . وإذا ما نظرنا في قانون التقسيمات هذا ، نجد أن الفئة الأولى تتقرر من التعقيد (سنشرح لاحقا المقصود من «التعقيد») ، والفئة الثانية من شخصية البطل ، والثالثة من عدد الأبطال ، والرابعة من لحظة في أثناء الحدث و«لَمْ جَرَأَ» . أي أنها تتميز بغياب قانون ثابت للتقسيم مما نتج عنه فوضى بالفعل . لا توجد حكايات بها ثلاثة أخوة (من الصنف الثالث) يحصلون لأنفسهم على عرائس (من الصنف الخامس) ؟ إلا

يعاقب صاحب طلسم ما زوجه الخائنة مستخدما الطلسم ٥
هذه التقسيمات إذن ليست تقسيمات علمية بالمعنى الدقيق
لللمة فهي ليست أكثر من فهرس ، قيمته لاترال جد
غامضة فهل يمكن أن يقارن مثل هذا التصنيف بتصنيفات
النباتات أو الحيوانات التي تجرى عند النظرة الأولى ولكن بعد
دراسة دقيقة وطويلة للمادة العلمية ٥

مادنا قد تعرضنا لمسألة تصنيفات المواضيع لايكثنا أن
مُر على تصنيف آرن (Aarne) للحكايات دون تطبيق فأرن من
مؤسسي مايعرف بالمدرسة الفنلندية . وتشكل أبحاث هذه
المدرسة قمة دراسات الحكاية في وقتنا الحاضر وليس من
الماسب في هذا المقام أن نُقوَم هذه المدرسة ، ساشير فقط إلى أن
هناك عددا لا بأس به من المقالات والملاحظات على تنوعات
الموضوع الواحد في التراث العلمي ويحصل المرء على مثل هذه
التنوعات أحيانا من مصادر غير متوقعة على الاطلاق وقد
تراكمت أعداد كبيرة من هذه التنوعات لكنها لم تدرس بصورة
منتظمة بعد ويتوجه إليها أساسا اهتمام الاتجاهات الجديدة
ليحاول أنصار هذه المدرسة أن يدرسوا ويقارنوا تنوعات
المواضيع المختلفة حسب انتشارها في العالم وتنظم المادة
العلمية على أساس جيواثنوجرافي حسب نظام معروف بام ويتم
بعدها التوصل إلى نتائج حول البناء الأساسي للموضوعات
(Themes) وانتشارها وأصولها لكن هذه الطريقة أيضا تثير
العديد من الاعتراضات وسنرى لاحقا أن هناك مواضيع
(وبالذات مواضيع الحكايات الخرافية) ترتبط ببعضها البعض
ارتباطا وثيقا ، ولعرفة حدود نهاية موضوع في أشكاله وتنوعاته
وبداية موضوع جديد ، يجب علينا القيام بدراسة مقارنة

لمواضيع الحكايات ، وتأسيس قاموس اختيار المواضيع وتنوعاتها بدقة ولكن لاتوجد مثل هذه الدراسات المقارنة ولم يؤخذ انتقال العناصر هنا أيضا في الحسبان وتبدأ ابحاث هذه المدرسة من الافتراض غير الواعي بأن كل موضوع يشكل كلا عضويا ، بحيث يمكن تمييزه من بين عدد كبير من المواضيع ، ودراسته بصورة مستقلة

وفي نفس الوقت ، فإن الفصل الكلي غير المتحيز لموضوع عن موضوع آخر واختيار تنوعاته ، ليس بمهمة سهلة على أية حال . فمواضيع الحكاية ترتبط ارتباطا قويا ببعضها البعض وتتداخل ، بحيث تحتاج هذه المشكلة لدراسة أولية خاصة قبل ان تفصل لذاتها ودون مثل هذه الدراسة سيتزل كل باحث لذوقه ومزاجه الخاص ، ذلك لأن الاستنتاج الموضوعي ليس ممكنا بعد .

لنأخذ مثالا من بين تنوعات حكاية «السيدة هول Holle» . اقتبس بولت وبوليفكا الحكاية رقم ١٠٢ من افناسيف (الحكاية المعروفة «بابا حقا») وضمنا أيضا عددا من الحكايات الروسية - حتى تلك التي تحولت فيها الساحرة إلى فأر أو تين لكنهما لم يضمننا حكاية (موروزكو Morozko) فلماذا لم يُضمناها ؟ لانا هنا بعد نفس طرد بنت الروح من روح أخرى وعودتها محملة بهدايا وبفس ارسال البنت الحقيقية وعقابها إضافة إلى ذلك فإن كلا من حكايتي موروزكو والسيدة هول تقدمان تشخيصا (Personification) للشقاء على الرغم من أن التشخيص في الحكاية الألمانية في صيغة مؤنثة وفي الحكاية الروسية في صيغة مذكر لكن يظهر أن موروزكو بسبب حيويتها الفنية للحكاية ، أصبحت ثابتة ذاتيا كنوع خاص من

الحكاية أو كموضوع خاص مستقل يمكن أن تكون له تنوعاته الخاصة به . وفي هذه الحالة نرى أنه لا توجد معايير موضوعية تماما للفصل بين موضوع وآخر .حيثما يرى باحث ما موضوعاً جديداً يرى باحث آخر اختلافاً للموضوع ذاته أو العكس . وماقدمته مثال بسيط حدا على ذلك ، لكن المشاكل تزداد مع توسع وازدياد المادة العلمية

وإذا كانت الأوضاع كذلك ، فإن طريقة هذه المدرسة تحتاج قبل كل شيء إلى قائمة للمواضيع وقد قام أرنب بهذه المهمة دخلت قائمة أرنب الاستخدام الدولي . وقدمت خدمة عظيمة لدراسة الحكاية . ويفضل فهرس أرنب ، أصبح من الممكن وجود نظام تصنيف بالأرقام والحروف (Coding) للحكاية ويسمى أرنب المواضيع «طرزاً Types» ولكل طراز رقم ويُسهّل التعارف على مسمى مختصر للحكايات مهمة الباحثين كثيراً (بالرجوع ، في هذه الحال ، إلى رقم في الفهرس) ودور هذه القائمة على وجه الخصوص لم يكن من الممكن للجنة الحكاية الشعبية خاصة أن تصنف مادتها . فملخص ثلاثين وخمسمائة حكاية كان بحاجة إلى حيز كبير . كما كان من الضروري قراءة كل الملخصات للتعرف على محتوى هذه المادة . لكن ما يحتاج إليه الباحث الآن هو النظر إلى الأرقام ويصبح كل شيء واضحاً من النظرة الأولى .

يوضح الفهرس ، إضافة لهذه السمات العامة ، عدداً من النواقص الحقيقية فهو كتصنيف لا يسلم من نفس الأخطاء ، التي لاحظناها في تصنيف فولكوف . فالتقسيمات الأساسية هي .

(١) حكايات حيوانات

حقاً إن أرن لا يحاول أن يؤسس تصنيفاً علمياً . وفهرسه ذو أهمية عظمى كمراجع علمي لكنه خطير لسبب آخر . فهو يقترح مفاهيم غير صحيحة أساساً . فلا يوجد تقسيم واضح ومحدد بل غالباً ما يكون ذلك خيالا . وإذا وُجِدَتْ طُرُزُ (Types) فإنها موجودة على مستوى السمات البنائية للحكايات المتشابهة ، والتي سنتحدث عنها لاحقا ، وليس على المستوى الذي يشير اليه أرن .

إن تقارب الحكبات (plots) ببعضها البعض واستحالة الفصل الموضوعي الكامل بينها يجعل المرء ، عند تحديد نص ما لطراز من الطرز ، لا يعرف عادة أي الأرقام يختار . وتعتبر الموازنة بين طراز ما ، ونص مجدد شيئا تقريبا . فمن بين خمس وعشرين ومائة حكاية مذكورة في مجموعة نيكيفوروف (Nikiforov) ، تم تحديد خمس وعشرين حكاية منها (أي ٢٠٪) على طرز تقريبية ومشروطة ، وضعها نيكيفوروف بين اقواس ، ولكن ماذا ستكون النتيجة لو بدأ باحث آخر في توزيع هذه الحكايات على طرز مختلفة ؟

وفي المقابل ، بما أن الطرز مُعرَّفة حسب ظهور حادثه أو أخرى لافتة للأنظار وليس على أساس بناء الحكايات ، وبما أن حكاية واحدة يمكن أن تشمل أكثر من حادثة واحدة ، فعليه يمكن أحيانا أن ترتبط حكاية ما بطرز مختلفة في آن واحد (أي لغاية خمسة أرقام لحكاية واحدة) . ولا يشير هذا إطلاقاً إلى أن النص يتكون من خمس حكايات . إن مثل هذه الطريقة في الوصف هي في الحقيقة ، تعريف حسب الاجزاء . ولا يطبق أرن قواعده على أنواع معينة من الحكايات وهو ينتقل أيضاً بصورة غير متوقعة وغير منتظمة أحيانا من تقسيم حسب المواضيع إلى تقسيم حسب الموتيفات (Motifs) . وهذه هي

الطريقة التي حدد بها مجموعته الفرعية التي أسماها «حول الشيطان الغبي» . ويقدم هذا التخطيط مرة أخرى اختياراً صحيحاً موفقاً بالبداية . وسأوضح لاحقاً أن الدراسة على أساس أجزاء صغيرة هي الطريقة الصحيحة للبحث . وهكذا فإننا نجد أن مشكلة تصنيف الحكاية في حالة يرثى لها . ومع هذا والتصنيف واحد من أولى خطوات الدراسة وأهمها . وينبغي علينا أن نتذكر مدى أهمية أول تصنيف علمي للنبات على يد لينوس . لكن دراستنا لاتزال في مرحلة «ما قبل لينوس» .

لننتقل لموضوع أكثر أهمية في أبحاثنا عن الحكاية ونقصد بذلك وصف محتواها . ويمكننا أن نلاحظ هنا الصورة التالية غالباً لاهتم الباحثون في تلمسهم لقضايا الوصف بالتصنيف (فلسوفسكي) .

وفي المقابل لا يصف المصنفون الحكاية بالتفصيل ، ويدرسون فقط بعض جوانبها (فوندت) . وإذا ما اهتم باحث بالاتجاهين معاً فإن التصنيف لا يتبع الوصف ، ولكن الوصف يتم داخل إطار من التصنيف المفهوم بصورة مسبقة .

لم يذكر فسوفسكي سوى السر اليسير جداً عن وصف الحكاية لكن ما قاله له أهمية عظيمة . ويعنى فسوفسكي بالموضوع مركب موتيفات . ويمكن أن نرسم بالموتيف لمواضيع مختلفة «الموضوع يعتبر سلسلة من الموتيفات . ويتطور الموتيف إلى موضوع والمواضيع تتغير فبعض الموتيفات تأخذ طريقها إلى موضوعات ما ، أو تتحد الموتيفات مع بعضها البعض » وأقصد بكلمة موضوع «مبتدا» (Subject) تتحرك داخله أو خارجه حالات مختلفة أي موتيفات .^(١١) والموتيف عند فسوفسكي أساسي أما المواضيع فثانوية . الموضوع بالنسبة

له ، فعل خلاق موحد . ومن هذا نلاحظ أن الدراسة يجب ألا تهتم بالمواضيع أكثر من الموتيفات .

ولتنبه الباحثون لفهم فسوفسكى للحكاية في «الفصل بين مسألة الموتيفات عن مسألة المواضيع» لاسقطوا كثيراً من الأمور المهمة من الاهتمام العلمي

على أن تعاليم فسوفسكى حول الموتيفات والمواضيع تشكل قابوياً عاماً فقط . ولم يعد ممكناً تطبيق تفسيره لمصطلح «موتيف» . فالموتيف حسب رأيه وحدة قصصية لا يمكن تجزئتها . أقصد من مصطلح «موتيف» أبسط وحدة قصصية «وميزة الموتيف هي رمزيته ومخططة الأحادي ، مثل تلك العناصر التي لا يمكن تفتيتها إلى وحدات أصغر منتعية للأساطير الدبيا ومنتمية للحكاية» وعلى أية حال فإن الموتيفات التي يضرب بها الأمثلة يمكن تفتيتها . وإذا كان الموتيف شيئاً يمثل وحدة منطقية فإن كل جملة من الحكاية تقدم موتيفا (لأب ثلاثة أطفال موتيف ، بنت الأب تترك المنزل موتيف ، يقاتل إيفان التنين موتيف ، وفلمُ خراً) وسيكون هذا شيئاً حسناً إذا ما كانت الموتيفات لا يمكن أن تقسم حقيقة ، وسيكون من المعك عمل مهرس تفصيلي للموتيفات . لكن دعنا نأخذ الموتيف «يختطف تنين بنت القيصر» (وهذا ليس من أمثلة فسوفسكى) نجد أن هذا الموتيف يمكن تقسيمه إلى أربعة عناصر ، كل واحد منها يمكن أن يتغير في ذاته .

فيمكن استبدال التنين بكوشي (Kosche) أو إعمار أو شيطان أو ساحر ويمكن استبدال الاختطاف بالإغواء أو افعال مختلفة أخرى يمكن أن يتم بها الغياب في الحكاية ويمكن استبدال البنت بأخت أو عروس أو زوجة أو أم . ويمكن استبدال القيصر بابن القيصر أو فلاح أو رجل دين . وبهذه

الطريقة ، وعلى عكس رأي فسلوفسكي ، يجب أن نؤكد أن الموتيف ليس أحاديًا أو لا يمكن تجزئته . وأن الوحدة النهائية التي يمكن تجزئتها لاتعمل كلاً منطقيًا ومع موافقتنا مع فسلوفسكي أن الجزء أساسي ، بصورة أكبر ، للوصف من الكل (ويري فسلوفسكي أن الموتيف ، بسبب أصله ، أساسي أكثر من الموضوع) فإننا في النهاية لابد أن نحل مشكلة استخراج بعض عناصر أساسية معينة بطريقة مختلفة عن طريقة فسلوفسكي .

ومثل فسلوفسكي لم ينجح باحثون آخرون أيضًا ويمكننا أن نضرب مثالًا للاتجاه المنهجي القيم بمنهجية بيديه (Bedier) وتكمن قيمة منهجية بيديه في أنه كان أول من لاحظ وجود علاقة في الحكاية بين ثوابتها ومتغيراتها وحاول أن يُعبر عنها بصورة تخطيطية فأعطى الثوابت ، وهي الوحدات الأساسية التي يسميها عناصر ، الرمز أوميكا (Ω) ورمز للمتغيرات بأحرف لاتينية . وبذلك يكون مخطط حكاية ما ، على الشكل التالي ($\Omega + a + b + c$) وأخرى ($\Omega + b + c + r$) والثالثة ($\Omega - + m + l + r$) وفلمُ خُرا . ولكن فكرة بيديه الأساسية ، وهي أساسا صحيحة ، تتداعى بسبب عجزه في تحديد معنى أوميكا (Ω) . وتبقى ماهية عناصر بيديه في الواقع وكيفية فصلها غير موضحة

لقد أهملت نسبيًا مشاكل وصف الحكاية في مقابل مفهوم الحكاية كشيء مفروق منه . ففي الوقت الحاضر فقط تنمو فكرة الحاجة للوصف الدقيق ، على الرغم من أن أشكال الحكاية قد نوقشت منذ زمن في الواقع وفي الوقت الذي وصفت فيه المعادن والنباتات والحيوانات وصنعت بدقة حسب تركيبها ، وكذلك في الوقت الذي وصفت فيه قائمة من المصطلحات الأدبية (الفابولا

Fable والانشودة *ode* والدراما) تستمر دراسة الحكاية دون مثل هذا الوصف لقد أظهر شكوفسكي *Sklovsky* المدى الذي يمكن أن تذهب إليه سخافات ما يعرف بدراسات أصل الحكاية حينما تفشل في اعتبار أشكالها . ويورد شكوفسكي مثالا على ذلك الحكاية المشهورة حول قياس أرض باستخدام جلد . وبطل الحكاية يؤذن له بالحصول على كل الأرض التي يستطيع أن يحيطها بجلد ثور فيقطع الجلد الى شرائع ويحيط أرضا اكبر مما توقع الطرف المخدوع . وقد حاول ميلر (V.F. Miller) وآخرون أن يستنتجوا هنا معالم فعل قضائي . يكتب شكوفسكي «يبدو أن الطرف المخدوع - والحكاية في كل تنوعاتها مهمة بالحداد - لم يعترض على امتلاك الأرض لأن الأرض عموما تقاس بتلك الطريقة والنتيجة سخافة . فلو كانت العادة في قياس الأرض في وقت الحدوث المفترض للفعل في الحكاية ، وهي عن طريق إحاطة الأرض بحزام ، موجودة ومعروفة لدى كل من البائع والمشتري ، لن يكون هناك غش محسب وإنما أيضا ليس هناك موضوع (Theme) لأن البائع يعرف ما سيحدث . وعليه فإن إرجاع (القصة للواقع التاريخي) دور أخذ خصوصياتها في الاعتبار ، يؤدي إلى نتائج خاطئة . رغم جهود الباحثين العظيمة

ينتمي منهج شكوفسكي ومنهج بيديه إلى ماض بعيد نوعا ما ورغم أن هذين العالمين عملا ، أساسا ، كمؤرخين للعولكلور إلا أن مهجهما قديما إنجازات جديدة صحيحة من الناحية الأساسية لكنهما لم يطبقا أو يُستخدما بعد . وفي الوقت الحاضر على الأقل لا تتأثر ضرورة دراسة أشكال الحكاية أي اعتراض .

على أن الدراسات الحديثة تذهب أحيانا بعيداً في هذا الجانب ففي الكتاب المذكور أنفاً لفولكوف ، نجد الوصف التالي تتجرا الحكايات أولاً وقبل كل شيء إلى موتيفات وتعتبر خصال الأبطال (صهران عاقلان وثالث غبي) وعددهم (ثلاثة أخوة) وأفعال الأبطال (طلب الأب أن يرعى شخص ما قدره بعد موته ، وهو طلب ينبغي أن ينفذه الغبي فقط) ، والأشياء (كوح مبنى على ساقبي دجاجة ، طلاسسم) . الخ ، تعتبر كلها موتيفات ويُعطى كل موتيف علامة متعارفا عليها - مثلاً حرف ورقم أو حرف ورقمان وتُميِّز الموتيفات المتشابهة بحرف وأرقام مختلفة . وهنا سأل كم من الموتيفات نحصل عليها بهذه الطريقة إن أردنا أن نكون متجاسمين ومميزين المحتوى الكلي لحكاية ما^٤ يعطينا فولكوف حوالي ٢٥٠ رمزاً (لاتوحد قائمة محددة) ومن الواضح أن هنالك كثيراً من الحذف وإن فولكوف قام ببعض الاختيار لكن كيفية اختياره غير معروفة وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات بهذه الطريقة ، فرّع الحكايات من حالتها الصوتية كتابة متوصلاً للموتيفات وترجم الموتيفات بصورة ميكانيكية إلى إشارات وقارن بين المخططات ومن الواضح أن الحكايات المتشابهة لها مخططات (Schemes) متشابهة وتملاً نصوص الحكايات الكتاب «والنتيجة» الوحيدة التي يمكن أن نصل إليها من هذه النصوص هي أن الحكايات المتشابهة تشابه بعضها البعض - وهذه نتيجة غير ملزمة كلياً ولا تقود إلى شيء

نحن ندري طبيعة المشاكل التي يبحثها العلماء ولكن يحتمل أن يتساءل القارئ قليل الخبرة «ألا يشغل العلم ذاته بالمجردات التي في جوهرها ليست ضرورية على الإطلاق»^٥ ليس

سيان ما إذا كان الموتيف قابلاً أو غير قابل للتجزئة ؟ وهل يهم كيف تعزل العناصر الأساسية ، وكيف نصنف الحكاية وما إذا كنا ندرسها حسب الموتيف أو الموضوع ؟ قد يشعر المرء وبصورة لا شعورية بالحاجة لإثارة أسئلة أكثر تحديداً وذات صلة بالموضوع ، أسئلة أكثر قرباً للشخص العادي المحب للحكايات لكن مثل هذا الطلب يقوم على وهم دعنا نوضح ذلك بتبسيه . هل من الممكن الحديث عن حياة لغة ما دون معرفة أي شيء عن أجزاء الكلام ، أي عن بعض مجموعات معينة من الكلمات المرتبة بحسب القوانين التي تحكم تعبيرها ؟ فاللغة الحية حقيقة واقعة - والنمو هو قاعدتها التجريدية - وتقع هذه القواعد على أساس عدد عظيم من ظواهر الحياة ، ولهذا السبب بالتحديد تتلقى اهتمام العلم فلا يمكن تفسير أية حقيقة واقعة دون دراسة هذه القواعد المجردة .

ولا تحصر الدراسة العلمية بعسها في المشاكل المعالجة هنا . لقد تحدثنا فقط عن تلك الأسئلة المرتبطة بالمورفولوجيا ولم نعرض ، على وجه الخصوص ، ل مجال البحث التاريخي الواسع الذي تم فيه عمل الشيء الكثير والذي ربما كان أكثر تشويقاً من المحوث المورفولوجية . لكن السؤال العام حول أصل الحكاية ، لم يبت فيه عموماً بعد على الرغم من وجود غير مشكوك فيه لقوانين أصل وتطور لا تزال تنتظر التوسع وبدلاً من ذلك ، قد تم عمل الكثير حول أسئلة محددة ومجرد سرد الأسماء والأعمال لا يعني شيئاً . وما دام لا توجد دراسة مورفولوجية صحيحة ، فلا يمكن أن تكون هنالك دراسة تاريخية صحيحة . وإذا كنا لا نستطيع تفتيت الحكاية إلى أجزائها ، فإننا سيكون غير قادرين على القيام بالمقارنة الصحيحة . وإذا كنا لا نعرف كيف نقارن فكيف يمكننا أن نلقى

الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندومصرية أو نربط بين الفابيولا الإغريقية والهندية .. الخ ؟ وإذا كنا لانستطيع أن نقارن حكاية بأخرى ، فكيف يمكننا أن نقارن حكاية ما بالدين أو الأساطير ؟ وباختصار كما تصب كل الانهار في البحر ، فإن كل الأسئلة المرتبطة بالحكاية تقود إلى حل مشكلة تشابه الحكايات في جميع أنحاء العالم ، وهي مشكلة مهمة لكنها غير محلولة بعد .

فكيف يمكننا أن نشرح تشابه حكاية ملكة الضفادع في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند وفي أمريكا الشمالية بين الهنود وفي نيوزلندة حين لا يمكن إثبات الاحتكاك بين هذه الشعوب تاريخياً ؟ ولا يمكن أن يُفسر هذا التشابه إذا كانت معاهمين لخصائص الحكاية خاطئة فالمؤرخ غير المدرب في المشاكل المورفولوجية لن يرى تشابها حيث يكون هنالك فعلا تشابه ، وسيحذف تطابقات مهمة بالنسبة له لكنه لا يلاحظها وبالعكس ، حيث تفهم التشابهات ، فإن المختص بالمورفولوجيا سيستطيع أن يوضح الظواهر غير المقارنة كليا .

وهكذا نرى أن الكثير يعتمد على دراسة الشكل ، وإن نرفض الاضطلاع بالمهمة الأولية التحليلية ، وهي مهمة تحتاج إلى عمل دؤوب ، وبالإضافة ، فهي معقدة لأنها مأخوذة من وجهة نظر المسائل الشكلية (Formal) المجردة إن مثل هذا العمل الأولي «الممل» وسيلة لتعميم بنيات «ممتعة» .



الفصل الثاني

المنهج والمادة

• اني لو انق ان نظاماً مؤسساً على التحولات
يتخلل كل المخلوقات العضوية ، وإر بمقدور المرء
ملاحظة ذلك النظام في كل أجزاء المخلوقات في المراحل
المتوسطة لتطورها.

جوتسه

دعنا أولا وقبل كل شيء نَصْنَعُ مهمتنا . يلتزم هذا البحث كما ذكرنا في المقدمة ، بدراسة الحكايات الخرافية . وافترض وجود الحكايات الخرافية كطبقة (Class) خاصة افترض عملي مهم ويقصد بالحكايات الخرافية (Fairy Tales) تلك الحكايات التي يصنفها آرن في ما بين الأرقام ٣٠٠ إلى ٧٤٩ . وعلى الرغم من أن هذا التعريف تعريف مصطنع لكن الفرصة ستتيح لاحقاً تحديداً أكثر دقة على أساس من محصلة النتائج . وسنقوم بمقارنة مواضيع (Themes) هذه الحكايات . ولنجرى المقارنة سنفصل أجراء الحكايات الخرافية بمناهج خاصة ، وبعدها ، سنقوم بمقارنة للحكايات حسب أجزائها . وستكون النتيجة مورفولوجيا (أي وصفاً للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل) .

فأية مباحث يمكن أن تصل إلى وصف دقيق للحكاية ؟ دعنا نقارن الأحداث التالية

١ - يعطي قيصر نسراً للبطل ويحمل النسراً البطل بعيداً إلى مملكة أخرى .

٢ - يعطي رجل عجوز حصاناً لسوشنكو (Sucenko) ويحمل الحصان سوشنكو بعيداً إلى مملكة أخرى

٣ - يعطي الساحر قارئاً صغيراً لإيفان (Ivan) . ويحمل القارب إيفان إلى مملكة أخرى

٤ - تعطي أميرة خاتماً لايفان . يظهر من داخل الخاتم شبابٌ يحملون أيفان بعيداً إلى مملكة أخرى وهلمُ جراً .

في الحالات السابقة متغيرات وثوابت ، تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية (*Dramatis Personae*) (وكذلك صفات كل واحد منها) لكن أفعالها ووظائفها لا تتغير . ويمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالباً ماتعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة وهذا يمكننا من دراسة الحكاية حسب وظائف شخصياتها الدراماتيكية .

علينا أن نقرر إلى أي مدى تقدم هذه الوظائف ثوابت للحكاية فعلاً . وستعتمد صياغة كافة الأسئلة على أجابة سؤال حول عدد الوظائف المعروفة للحكاية .

سيوضح البحث العلمي أن الوظائف المتواترة تثير الدهشة . وعليه فإن بابا جاقا (*Baba Jaga*) وموروزكو (*Morozko*) ، والدب وشبح الغابة ورأس الفرس تمتحن ابنة الأب من زوج أخرى وتكافؤها . ومن الممكن أن نُقر بأن شخصيات حكاية ما ، بفض النظر عن مدى اختلافها ، غالباً ماتؤدي نفس الأفعال . ويمكن أن تتنوع الوسائل الفعلية لتحقيق الوظائف وبذلك فهي متغيرة ، فموروزكو يتصرف بصورة مختلفة عن بابا جاقا لكن الوظيفة ثابتة أما مسألة ماذا تفعل شخصيات الحكاية الدراماتيكية فهي مسألة مهمة لدراسة الحكاية ، لكن السؤال «من يقوم بفعلها وكيف تتم فعلاً ؟» فيقع في مجال دراسة إضافية لاحقة . ووظائف الشخصيات هي تلك الأجزاء التي يمكن أن تحل محل «موتيفات فسلوفسكي» أو «عناصر بيدي» . ونحن ندرك أن مؤرخي الأديان لاحظوا تكرار الوظائف من شخصيات مختلفة

في الأساطير والمعتقدات ، لكن مؤرخي الحكاية (انظر مثلا موبدت ونجلين (Negelen) لم يلاحظوا ذلك . وكما تنتقل حصائص وظائف الآلهة من واحد لآخر وتنتقل في النهاية حتى إلى القديسين المسيحيين ، كذلك تنتقل وظائف بعض شخصيات الحكاية إلى شخصيات أخرى ويمكننا أن نقول مقدا إن عدد الوظائف صغير جدا بينما عدد الشخصيات كبير جدا ويفسر هذه الخاصية المردوحة للحكاية تعدديتها العحية وتصوريته (Picturesqueness) ولونها من جانب ، وتجاسسها وتكرارها من جانب آخر .

وهكذا فإن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية ، ويجب علينا استخلاصها أولا وقبل كل شيء . ولاستخلاص الوظائف ينبغي أن نعرفها ويجب ألا يعتمد التعريف على الشخصية التي تقوم بالوظيفة فتعريف الوظيفة سيكون غالبا في صيغة اسم يعبر عن فعل (تحذير ، استجواب ، قتال ، إلخ) ثانياً ، لا يمكن تعريف فعل ، بعيدا عن مكانه في السرد . ويجب أن يعتبر المعنى للوظيفة في سياق الفعل . فمثلاً ، إذا تروج أيفان بست قيصر ، فإن هذا مختلف تماما عن زواج أب من أرملة لها ابنتان . ومثال آخر إذا استلم بطل مالا من أبيه في شكل مائة روبل ، واشترى قطعة معقولة بالمبلغ في الحالة الأولى ، بينما في الحالة الثانية أعطى البطل جائزة من المال لما قام به من عمل بطولي (تنتهي به الحكاية) فإننا نجد أنفسنا أمام عنصرين مورفولوجيين مختلفين على الرغم من أن (استقال العقود) واحد في كلا الحالتين . إذن ، يمكن أن يكون لأفعال متشابهة معان مختلفة ولعنان مختلفة أفعال متشابهة

فالوظيفة تفهم على أنها فعل شخصية ، تُعرَّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل .

يمكن صياغة الملاحظات المذكورة أعلاه في الشكل التالي

- ١ - تُقدِّم وظائف الشخصيات عناصر ثابتة سابقة في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها أو بوساطة من تم تحقيقها وتشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية
 - ٢ - أن عدد الوظائف المعروفة للحكاية الخرافية محدودة .
- وإذا حددت الوظائف ، فإن السؤال التالي هو في أي تصنيف وأي ترتيب مجدها ؟

لنا كلمة أولاً عن الترتيب هناك رأي مفاده أن هذا الترتيب وليد الصدفة يكتب فسوفسكي «يفترض اختيار وترتيب المهمات واللقاءات (أمثلة للموتيفات) حرة معينة» ويذكر شكوفسكي الفكرة نفسها ولكن في عبارة أكثر حدة «من المستحيل أن نفهم لماذا ، في أثناء عملية التبنّي ، لا بد من المحافظة على الترتيب الطارىء للموتيفات وفي ذكر الشواهد ، نجد أن ترتيب الأحداث هو الذي يتم تشويبه دون الجميع» .

إن هذه الإشارة إلى الشواهد غير مقنعة ، فإذا كانت الشواهد تشوّه ترتيب الأحداث فإن سرد الأحداث يصبح غير ذي معنى . فترتيب الأحداث قوانينه الخاصة به ولل قصة القصيرة قوانين شبيهة . كما هي الحال بالنسبة للتركيبات العنصرية فلا يمكن أن تتم سرقة قبل أن يدفع الباب . أما فيما يخص الحكاية ، فلها قوانينها الخاصة والمحددة فترتيب العناصر ، كما سنرى لاحقاً ، واحد تماماً . وتحدد الحرية ضمن هذا الترتيب في حدود ضيقه يمكن أن تصاغ فيها بدقة .

ونحصل بذلك على الأطروحة الأساسية الثالثة لهذا البحث ،
والقابلة لمزيد من التطور والإثبات والتحقق وهي

٣ -ترتيب الوظائف دائما واحد

أما فيما يتعلق بتقسيم الوظائف في مجموعات ، فمن
الضروري إن نقول وقبل كل شيء إن كل الحكايات لاتعطينا
الدليل على كل الوظائف . لكن هذا لايفير إطلاقا قانون
الترتيب . إن غياب وظائف معينة لايفير ترتيب البقية . وسنركز
على هذه الظاهرة لاحقا . على أننا سنعامل الآن فكرة التجمعات
في المعنى الصحيح للكلمة . ويثير تقديم السؤال ذاته الافتراض
التالي إذا ما أفردنا الوظائف ، فإنه سيكون من الممكن تتبع
الحكايات ذات الوظائف المتشابهة . ويمكن اعتبار الحكايات
المتشابهة على أنها تنتمي لطراز واحد . وعلى هذا الأساس
يمكننا أن نوجد قائمة للطرز لاتقوم على خصائص المواضيع
(Themes) وهذه على أية حال غامضة ومشتتة نوعا ما ، وإنما
تقوم على خصائص بنيوية دقيقة . وفي الحقيقة سيكون هذا
ممكنا . وإذا قارنا بين الأنواع البنيوية نفسها فإننا سنصل إلى
الظواهر الآتية غير المتوقعة كلياً لايمكن أن توزع الوظائف على
محاور تعزل بعضها البعض . وستصبح هذه الظاهرة ، في كل
تحديداتها أكثر وضوحا لنا في الفصول الأخيرة من هذا
الكتاب . يمكننا الآن أن نفسرها على الصورة التالية إذا رمزنا
لوظيفة نقابلها في كل مكان بالحرف (A) ورمزنا بالحرف (B)
لوظيفة أخرى (إذا كانت موجودة) وتتبع دائما (A) فإن كل
الوظائف المعروفة في الحكاية سترتب نفسها ضمن حكاية
واحدة ، ولن يخرج شيء منها عن الترتيب . كما ولن تستثنى
أي منها الأخرى أو تتعارض منها . وهذه بالطبع نتيجة غير

متوقعة لحد كبير . وسنتوقع بطبيعة الحال ، أنه حينما توجد الوظيفة (A) لا يمكن أن توجد وظائف معينة تنتمي لحكايات أخرى . لفترض أننا سنحصل على محاور عدة لكن حصلنا على محور واحد في كل الحكايات الخرافية ، فإنها تعتبر نوعا واحدا بينما التشكيلات التي ذكرناها أنفا تعتبر أنواعا فرعية . وقد تبدو هذه النتيجة من النظرة الأولى غير منطقية أو حتى ربما طائشة لكن مع ذلك يمكن أن تحقق بصورة دقيقة جدا . وتقدم مثل هذه الوحدة الطرزية (Typological) مشكلة معقدة جدا سيكون من الضروري أن نركز عليها أكثر . وستتغير هذه الظاهرة لسلسلة طويلة من الأسئلة

وبصل بهذه الطريقة إلى الأطروحة الأساسية الرابعة في بحثنا

٤ - تعتبر كافة الحكايات الخرافية طرازًا واحدًا من ناحية بنيتها

سنحاول الآن أن نقوم ببرهنة وتنمية وتوضيح هذه الأطروحات بالتفصيل ، وينبغي أن نتذكر هنا أن دراسة الحكاية يجب أن تكون استنتاجية بمعنى أن نبدأ من المادة الموجودة بين أيدينا إلى النتائج (وهذا ما قمنا به في هذه الدراسة) لكن طريقة العرض ستكون بترتيب معكوس ، لأنه من الأسهل تتبع التطور إذا كانت الأسس العامة معروفة للقارئ بصورة مسقة

ولكن قبل البدء في التوضيح من الضروري أن نقرر ماهي المادة التي يمكن أن تستخدم كموضوع لهذه الدراسة . ويبدو من النظرة الأولى أن نشير إلى أنها بالضرورة تغطي كل المواد المتزايدة وهي في الواقع ليست كذلك . وبما أننا ندرس الحكايات حسب وظائف شخصياتها الدراماتيكية ، فإن تراكم المادة

العلمية يمكن تعليقه بمجرد أن يتضح أن القصص الحديدية لا تقدم وظائف جديدة . بالطبع يجب أن يبظر الباحث في مادة علمية كبيرة حدا ولكن ليست هنالك حاجة لإقحامها كلها في الدراسة . فلقد وجدنا أن مائة حكاية تشمل أكثر مما نحتاج إليه من مادة علمية . وإذا اكتشف الباحث المورفولوجي أنه لا توجد وظائف جديدة ، يمكنه أن يوقف عمله ، وأن تتبع دراساته التالية اتجاهات جديدة (الفهارس والتخطيط الكامل والدراسة التاريخية) ولكن إمكانية تحديد كمية المادة العلمية لا يعني أننا يمكن أن نختار على هوانا ، بل ينبغي أن نختار من الدراسة نفسها . وسستخدم مجموعة أفناسيف Afanasev مستثنين الدراسة من الحكاية رقم ٥٠ (وهي حسب خطته ، الحكاية الخرافية الأولى في المجموعة) ومنتئين بحكاية رقم ١٥١ . إن مثل هذا التحديد للمادة العلمية سوف يؤدي دون شك إلى بعض الاعتراضات ، لكن التحديد يمكن تبريره من الناحية النظرية . وبالإضافة للتبرير ، سيكون من الضروري أن نأخذ في الاعتبار درجة تكرار ظواهر الحكاية . فإذا كان التكرار كثيرا ، يمكن للمرء أن يأخذ مادة محدودة . أما إذا كان التكرار قليلا ، يصبح ذلك مستحيلا ويزيد - كما سنرى - تكرار العناصر الرئيسية عن توقعاتنا . ونتيجة لذلك فإنه من الممكن نظريا أن يحصر المرء نفسه في مادة قليلة ويمكن عمليا تبرير هذا التحديد على أساس أن اشتغاله على مادة علمية كبيرة يجعل حجم هذه الدراسة أكبر مما يجب . ونحن لسنا مهتمين بكمية المادة ، ولكن بنوعية التحليل . تتكون مادتنا العلمية لعملنا من مائة حكاية ، أما البقية فعادة مرجعية ، وهي رغم أهميتها العظيمة للباحث تفتقد اهتماما أوسع .

الفصل الثالث

**وظائف الشخصيات
الدramاتيكية**

سنأتي في هذا الفصل على تعدد وظائف الشخصيات الدرامية في الترتيب الذي تفرضه الحكاية ذاتها وسنقدم لكل وظيفة (١) ملخصاً الجوهرها ، (٢) تعريفاً في كلمة واحدة ، (٣) ورمزها المتعارف عليه [وسيسمح تقديم الرموز لاحقاً بمقارنة تخطيطية لبناء الحكايات المختلفة] ثم يتبع ذلك بأمثلة . وبالطبع فإننا لن نستطيع أن نستعرض كافة الحكايات وسيكون مانقدمه عبارة عن نماذج موزعة في مجموعات معينة وستكون صلة هذه المجموعات في تعريفها مثل صلة النوع (Species) بالأصل (Genus) والمهمة الأساسية هي استخراج الأصول (Genera) ولا يمكن أن يشمل فحص النوع (Species) المشاكل المورفولوجية العامة فالأنواع يمكن تقسيمها إلى تنوعات (Varieties) مختلفة وهنا نبدأ في عملية التنظيم (Systemization) ولا يهدف التصميم المستخدم أدناه إلى الوصول لحل هذه الأهداف . وينبغي أن يكون ذكر الأمثلة لتوضيح وجود الوظيفة ، كوحدة أصلية معينة وكل الوظائف ، كما ذكرناه سابقاً ، تناسب قصة سلسلة واحدة وتقدم سلسلة الوظائف المذكورة أدناه الأساس المورفولوجي للحكايات الخرافية عموماً .

تبدأ الحكاية عادة بنوع من الاستهلال فتذكر عدد أفراد أسرة أو تقدم البطل (مثلاً ، جندي) بذكر اسمه أو إشارة إلى

مكانته . ورغم أن الاستهلال ليس وظيفة ، إلا أنه عنصر مورفولوجي هام ويمكن فحص أنواع بدايات الحكاية فقط في نهاية العمل المقدم . وسنسمى هذا العنصر بالحالة الاستهلالية ونرمزه بـ (α) وبلي الاستهلال الوظائف التالية -

1 يغيب أحد أفراد (الأسرة) من البيت (التعريف الغياب ورمزه B)

١ - يمكن أن يكون الشخص الذي يُغيب نفسه عضواً في الجيل الأكبر عمراً (B) .

يترك الوالدان المنزل إلى العمل (١١٣) . وكان علي الأمير أن يذهب في رحلة بعيدة ، تاركاً زوجته في رعاية غرباء (٢٦٥) . (ذهب «تاجر» مرة إلى بلدان أجنبية) (١٩٧) . وتعتبر أشكال الغياب دائماً كما يلي الذهاب إلى العمل ، إلى العابة ، للتجارة ، للحرب ، أو لعمل شيء ما .

٢ - ويعتبر موت الوالدين شكلاً من الغياب المكثف (B²)

٣ - ويغيب أحياناً بعض أعضاء الجيل من الشباب أنفسهم (B³) فهم عادة ما يذهبون لزيارة أشخاص ما (١٠١) ولصيد السمك (١٠٨) أو للمشي (١٣٧) أو لجمع التوت (٢٤٤) .

II تحذير البطل (التعريف التحذير ويرمزه بـ (γ))

١ - (٢١) «ينبغي لك أن لاتنظر إلى داخل دولا ب الملابس هذا» (١٥٩) . «اهتم بأمور أخيك الصغير ، ولا تبعد كثيراً عن القناء» (١١٣) «غالباً ما حاول الأمير أن يقنعها ويأمرها بأن لاتترك البرج الحصين» . الخ (٢٦٥) . وقد يُقوّى التحذير من

الحروج او يستعاض عنه أحياناً بوضع الأطفال في مكان أمين (٢٠١) وعلى العكس من ذلك نجد التحذير في شكل ضعيف ، مثل طلب نصيحة او الحصول عليها فتحاول أم استدراج ابنها كي لا يذهب للصيد «مازلت طفلاً صغيراً» إلخ (١٠٨) وعموماً تذكر الحكاية غياباً في البداية يتبعه تحذير وإن كان تسلسل الأحداث في الواقع يجري بالعكس ويمكن ان لا يرتبط التحذير بالغياب «لاتلتقط التفاح» (٢٣٠) ، «لاترفع الريش الذهبي» (١٦٩) ، «لاتفتح الصندوق» (٢١٩) ، «لاتقبل اختك» (٢١٩)

٢ - وتقدم صيغة معكوسة من التحذير على شكل امر او اقتراح (٧) «احصر الإفطار إلى الحقل» (١٢٣) «خذ أخاك إلى الغابة معك» (٢٤٤)

ومن أجل فهم أفضل يمكن ان نستطرد هنا قليلاً . فالحكاية تقدم لنا حدوثاً مفاجئاً لعاجعة (لكن ليس دون نوع معين من الاعداد) ومما يرتبط بذلك ، هو إن الحالة الاستهلاكية تعطي وصفاً لرخاء خاص وتركز عليه أحياناً . كان لقيصر حديقة عجيبة بها تفاح ذهبي ، وكان كبار السن يحبون قيصراًهم إفاشيشكا /vasečka الخ

ويعتبر الرخاء الزراعي شكلاً خاصاً كان لعلاج وإنائه قدرة عجيبة على صنع التبن . وعالمنا ما يقابل وصفاً لإلقاء بدور نمو بطريقة ممتازة ويخدم هذا الرخاء بطبيعة الحال كخلفية معاكسة للمصائب التي ستنبه ويحوم شبح هذا البؤس بصورة غير مرئية فوق الأسرة السعيدة . ويبرز من هذه الحالة التحذير بعدم الذهاب إلى الشارع وغيره . ويمهد غياب الكبار

للمصيبة ويتيح بذلك فرصة مناسبة لها . فيترك الأطفال بعد موت والديهم يواجهون الحياة وحيدين . ويلعب غالباً أمر ما دور التحذير من شيء ما . فإن حُث الأطفال للخروج إلى الحقول أو الغابة ، فإن تحقيق هذا الأمر له نفس النتائج مثل مخالفة تحذير بعدم الذهاب إلى الغابة أو الحقل

III مخالفة التحذير (التعريف المخالفة ، ويرمز له بـ ٥)
توازي أشكال المخالفة أشكال التحذير وتشكل الوظيفتان الثانية والثالثة عنصراً ثنائياً . وقد يوجد النصف الثاني دون الأول (تذهب بنات القيصر إلى الحديقة [8^٥] ، ويقاخرن عن العودة إلى البيت) . ونجد هنا أن مانع التأخير محذوف ويوازي الإذعان لأمر ، كما أوضحنا ، مخالفة أمر

وتدخل في هذه اللحظة من الحكاية شخصية جديدة يمكن أن تسمى « الشرير » ويقوم دورها على زعزعة سلام أسرة سعيدة وتسبب نوع من المصيبة أو الدمار . والفرار ويمكن أن يكون الشرير (الأشرار) تنبياً أو شيطاناً أو عصابة أو ساحرة أو زوج أب الخ (نترك هنا السؤال عن كيفية ظهور شخصيات جديدة في مجرى الأحداث عموماً لفصل آخر خاص) . وهكذا يكون الشرير قد دخل مسرح الأحداث ، وأتى على رجله متسللاً ، طائراً ... إلخ ويبدأ عمله .

IV يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية (التعريف استطلاع الرمز ٥)

١ - تهدف عملية الاستطلاع إلى معرفة موقع الأطفال أو أحياناً الأشياء الثمينة .. إلخ (٤) .
يقول دب «من سيخبرني ماذا حدث لأبناء القيصر ؟ أين

اختفوا ؟ » ويقول موظف كاتب « من أين تحصل على هذه الأحجار الثمينة ؟ » (١٩٧) : ويقول قسيس في وقت الاعتراف « كيف استطعت أن تسترجع صحنك بهذه السرعة ؟ » (٢٥٨) ، وتقول أميرة « أخبرني يا أيفان ابن التاجر ، أين حكمتك ؟ » (٢٠٩) وتذكر ياقيشنا *Jagisna* « على ماذا تعيش المنحرفة ؟ » وترسل استنها ذات العين الواحدة وابنتها ذات العينين وابنتها ذات العين الثلاث للاستطلاع (١٠١) .

٢ - ويلاحظ كذلك شكل لاستطلاع معكوس ، حينما تستجوب الضحية الشرير (م)

« أين قوتك ياكوشي -Kosce- » (١٥٦) . « يا لحصانك السريع ! هل يمكن الحصول على واحد يسبقه في أي مكان آخر ؟ » (١٦٠) .

٣ - ونقابل في حالات متفرقة أشكال استطلاع على أيدي شخصيات أخرى (م)

٧ يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته (التعريف الحصول الرمز م)

١ - يحصل الشرير على إجابة مباشرة لسؤاله (م) يجيب الأزميل الدب « خذني إلى الحوش والقفى على الأرض ، وحيثما التصق ، توحد مستعمرة نحل » . وتجيب زوج التاجر على سؤال الموظف عن الأحجار الكريمة « تبيضها الدجاجة لنا » إلخ .

ونواجه هنا مرة أخرى وظائف مزدوجة غالبا ما تأخذ شكل حوار والحوار غالبا ما يتم هنا بين زوج الأب والمرأة . وعلى

الرغم من أن زوج الأب لاتصال مباشرة عن ابنة زوجها إلا أن المرأة تجيبها : «لاشك في جمالك لكن لك ابنة زوج تعيش مع الفرسان في الغابة وهي أجمل منك» . ويمكن - كما هي الحال في حالات أخرى مماثلة - أن يوجد النصف الآخر من الوظيفة المزدوجة دون الأول . ويأخذ التسليم في هذه الحالات شكل عمل مهمل . تدعو أم ابنها للمنزل بصوت عال وبذلك تخونه بكشف وجوده لساحرة (١٠٨) يتسلم رجل عجوز حقيبة عجيبة ، ويعطي أمًا روحية أو في العماد هدية عظيمة من حقيبة وبذلك يكشف لها سر طلسمه (١٨٧) .

٢-٣ - يشير شكل معكوس أو أشكال أخرى لجمع المعلومات إجابة موازية

(٢٧) يكشف كوشي Kosco سر موته (١٥٦) ، سر الحواد السريع (١٥٩) وهلم جرا .

VI يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته (التعريف الخداع الرمز «) .

يتخفى ، ياديء ذي بدء ، الشرير يتحول النعين إلى عنزة ذهبية (١٦٢) أو شاب وسيم (٢٠٤) ، وتدعى الساحرة أنها «سيدة عجوز طيبة» (٢٦٥) أو تقلد صوت أم (١٠٨) ، يلبس قسيس جلد عنزة (٢٥٨) ويتظاهر لص بأنه شحاذ (١٨٩) ، ويلب ذلك الوظيفة نفسها .

١ - يستخدم الشرير الإقناع («) تحاول الساحرة أن يُقبل منها خاتم (١١٤) ، وتقترح أم في العماد أخذ حمام بخار (١٨٧) ، وتقترح ساحرة إزالة الملابس (٢٦٤) والاستحمام في بركة (٢٦٥) : ويبحث شحاذ عن صدقة (١٨٩)

٢ - يتقدم الشرير للعمل مستخدماً الوسائل السحرية بصورة مباشرة (٦^١) تعطي زوج الأب ابن زوجها حبوباً منومة ، وتغرزدبوساً سحرياً في ملابسه (٢٢٢)

٣ - يستخدم الشرير وسائل أخرى للخداع أو الإكراه (٦^٢) . تضع الأخوات الشريرات سكاكين ومسامير حول النافذة التي من المفترض أن تطير من خلالها فينست (Finist) (٢٢٤) . يعيد التنين تنظيم علامات الغابة التي كان من الممكن أن ترشد الفتاة الصغيرة إلى طريقها لأخواتها (١٢٢) .

VII تستسلم الصبية للخداع ومن ثم تساعد عدوها من غير قصد (التعريف الاستسلام . الرمز (٥)) .

١ - يوافق البطل على كافة إقناعات الشرير (أي ينزع الخاتم ، يذهب لحمام البخار ، يسبح . . إلخ) . ويلاحظ أن المحاذير ترتكب دائماً وأن الاقتراحات المخدعة على العكس من ذلك تُقبل وتنفذ دائماً (٥) .

٢ - ٣ يتفاعل البطل بصورة ميكانيكية مع استخدام السحر أو الوسائل الأخرى .

(اي ، ينام ، يحرج نفسه ، إلخ) ويمكننا أن نلاحظ أن هذه الوظيفة يمكن أن توجد منفردة أيضاً فلا يوجد أحد يهدد البطل لينام إنما ينام بصورة فحائية ليسهل بطبيعة الحال مهمة الشرير (٥٣ - ٥٤) .

تمثل الاتفاقية الخادعة شكلاً خاصاً من الاقتراح الخادع وقبوله المماثل (اللق ما لاتعرف ملكيته في منزلك) والموافقة في هذه الحالات إجبارية . ويستغل الشرير بعض الظروف الصعبة

التي يجد الضحية نفسه فيها . تَعْفُرُ قَطِيع ، فقرم دق ، إلخ
وأحياناً يتسبب الشرير في الظروف الصعبة عن قصد . (يقبض
الدب على القيصر من لحيته [٢٠١]) ويمكن أن يُعرَف هذا
العنصر على أنه سوء حظ أو في [الرمز ٨] وذلك كتمييزه
عن هذا الشكل أو الأشكال الأخرى من الخداع]

VIII يتسبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة
(التعريف ، الشيء ، الرمز .A.)

وتعتبر هذه الوظيفة مهمة للغاية إذ عن طريقها تنشأ
الحركة الفعلية للحكاية فالغياب ومخالعة التحدير والتسليم
ونجاح الخداع كلها تمهد الطريق لهذه الوظيفة وتخلق احتمال
حدوثها أو ببساطة تسهل حدوثها . ولهذا فإن الوظائف السبع
الماضية يمكن أن تعتبر جزءاً تمهيدياً للحكاية حيث يبدأ التعقيد
بفعل شرير وتنبأين أشكال الشر بصور متعددة -

١ - يختطف الشرير شخصاً (A¹) يختطف التني ابنه
القيصر (١٣١) ، ابنة فلاح (٢٢٢) . تختطف ساحرة طفلاً
(١٠٨) . يختطف الأخوة الكبار عروس أخيه الأصغر
(١٦٨) .

٢ - يأخذ الشرير أو ينتزع حرزاً سحرياً (A²) ينتزع
الشباب غير المليح صندوقاً (١٨٩) . تنتزع أميرة قميصاً
سحرياً (٢٠٨) . يهرب الفلاح الذي في حجم الأصبع بمعبر
سريع (١٣٨)

٣ - يخلق انتزاع مساعد سحري بالقوة طبقة ثانوية خاصة
لهذه الوظيفة (All) فمثلاً أمرت زوج أب مذبح بقرة معجزة
(١٠٠ ، ١٠١) أمر كائب بذبح بطة أو دجاجة سحرية
(١٩٦ - ١٩٧)

٣ - يُفسد الشرير المحصول أو يذهب (A³) . يلتهم مهر كومة
تب (١٠٥) يسرق دب الشوفان (١٤٢) . يسرق طائر البقول
(١٨٦)

٤ - يقبض الشرير على ضوء النهار (A⁴) يحدث هذا مرة
واحدة فقط (١٣٥) .

٥ - يسلب الشرير ما حاوله في أشكال أخرى (A⁵) . يتأرجح
موضوع الاستيلاء بدرجة عظيمة ، وليس هناك حاجة لتسجيل
كافة أشكاله . ولا يؤثر ما يسلب على سير الأحداث ، كما
سيظهر فيما بعد . ومن ناحية ثانية فإنه من الأصوب ، عموماً ،
اعتبار أنواع الاستيلاء كشكل واحد للشر ، واعتبار كل
الأشكال المكونة للاستيلاء (مقسمة بحسب مواضيعها) طبقات
ثانوية . ومع ذلك ، فإنه من المفيد فنياً فصل العديد من أشكالها
الأكثر أهمية ، والتعميم على البقية الباقية . والأمثلة على ذلك .
يسرق طائر النار التفاح الذهبي (١٦٨) ، يأكل حيوان ابن
عرس كل ليلة حيوانات من ذرية حيوانات القيصر (١٢٢) ،
يمسك الجنرال بسيف الملك (غير السحري) (٢٥٩) الخ

٦ - يسبب الشرير جروحاً جسدية (A⁶) تقلع الخادمة
عيون سيدتها (١٢٧) . تبتل الأميرة ساقى كتوما Katoma
(١٩٨) ومن المثير أن هذين الشكلين نفسيهما (من الناحية
المورفولوجية) يعتبران أيضاً شكلين من أشكال السلب
فالعيون ، مثلاً تضعها الخادمة في جيب وتحملها بعيداً ، وهكذا
فإن العيون يتم امتلاكها بنفس طريقة الأشياء المأخوذة عنوة ،
وتوضع في مكانها ويصدق الشيء نفسه على قلب بم انتزاعه

٧ - يسبب الشرير اختفاء مفاجئاً (A⁷) . وعادة ما يكون هذا الاختفاء نتيجة استخدام وسائل سحرية أو خادعة ، ممثلاً بتتبع زوج أب ابن زوجها - وتختفي عروسه للأبد (١٢٢) تصع اخوات سكاكين ومسامير على نافذة الأرملة التي يفترض أن يطير من خلالها فيست *Finist* ومن ثم يعزق أجنحته ويختفي إلى الأبد (٢٣٤) تطير زوج بعيداً عن زوجها على سجادة سحرية (١٩٢) وتوضح الحكاية رقم ٢٧٦ صيغة شائقة ففيها يُسبب البطل نفسه الاختفاء فهو يحرق الجلد (الخارجي) لزوجته المسحورة ، فتختفي للأبد . وهناك حادثة فريدة في الحكاية رقم ٢١٩ يمكن أن توضع بشروط في هذه المجموعة تتسبب قبلة مسحورة في أن ينسى أمير حبيبته كلياً وتكون الحطية في هذه الحالة هي الضحية التي تفقد خطيبها (A^{٧١})

٨ - يطلب الشرير ضحيته أو يغويها (A⁸) وعادة ما يكون هذا الشكل نتيجة لاتفاقية خادعة . فيطلب مثلاً ملك البحر يد ابنة القيصر ويعود إلى بلده (٢١٩) .

٩ - يطرد الشرير شخصاً ما (A⁹) تطرد زوج ابنة زوجها (٩٥) ' يطرد قسيس حفيده (١٤٣)

١٠ - يأمر الشرير باللقاء شخص ما في عرض البحر (A^{١٥}) يضع القيصر ابنته وروج ابنته في برميل ويأمر باللقاء البرميل في عرض البحر (١٦٥) يضع الوالدان في البحر قارباً صغيراً يحمل ابنتهما النائم (٢٤٧) .

١١ - يلقي الشرير اللعنة (السحرية) على شخص ما أو شيء ما (A¹¹)

وينبغي علينا أن نلاحظ هنا بأن الشرير غالباً مايسبب في الوقت نفسه ضررين أو ثلاثة أضرار وتوجد أشكال نادراً ماواجهها مستقلة وهي تظهر ميلاً للاتحاد بالأشكال الأخرى من هذه الأشكال إلقاء اللعنات . تحيل روح زوجها إلى كلب ثم تطرده (أي A⁸) ' تحول زوج ابنة زوجها إلى سمور وتطردها (٢٦٦) وحتى في الحالات التي تُعرّف فيه عروس إلى بطة وتطير بعيداً ، هبسا في الحقيقة نرى حالة من الطرد ، وإن لم تذكر بهذا الشكل (٢٦٤ ، ٢٦٥) .

١٢ - يؤثر الشرير في عملية استبدال (A¹²) ويعتبر هذا الشكل كثير الحدوث في طي أشكال أخرى . فمثلاً تحول مربية عروساً إلى بطة وتضع انتنها مكان العروس (A⁶₁₂ ، ٢٦٤) تعمى مربية عروس القيصر وتضع نفسها مكانها (A⁶₁₂ ، ١٢٧)

١٣ - يامر الشرير بارتكاب جريمة قتل (A¹³) ويعتبر الشكل في جوهره شكلاً معدلاً (مكتفياً) من الطرد . فمثلاً تأمر زوج أب خادماً بقتل ابنة زوجها بينما هما في نزهة خارجية (٢١٠) وتأمر أميرة خدمها بأخذ زوجها إلى الغابة وقتله هناك (١٩٢) وفي مثل هذه الحالات يُطلب قلب الضحية وكبدها كدليل على حدوث الجريمة

١٤ - يقوم الشرير بارتكاب جريمة قتل (A¹⁴) وهذا أيضاً

شكل عادة ما يكون مصحوباً بأفعال أخرى شريرة تعمل على تكثيفه . تأخذ أميرة قميص زوجها السحري ، ثم تقتله (بمعنى A^{214} ٢٠٩) . يقتل الأخوة الأكبر سناً أخاً أصغر ويحتطفون عروسه (بمعنى A^{14}) . تأخذ أخت فاكهة أخيها ثم تقتله (٢٤٤)

١٥ - يسجن الشرير شخصاً ما أو يعتقله (A^{15}) . تسحر الأميرة أيفار في قنوت تحت الأرض (١٨٥) . يسحر ملك البحر سمى Semen (٢٥٩)

١٦ - يهدد الشرير بزواج مفروض بالقوة (A^{16}) . يطلب تين بنت القيصر روحاً له (١٢٥)

١٦ - الشئ الشئ نفسه بين الأقرباء (A^{271}) يطلب أح أن يتزوج أخته (١١٤)

١٧ - يهدد الشرير بأكل لحم أنسلان (A^{17}) . يطلب تين أن يتعشى ببنت القيصر (١٧١) . يلتهم تين كافة سكان القرية ويعيش آخر فلاح مهدداً بنفس المصير (١٤٩)

١٧ - الشئ الشئ نفسه بين الأقرباء (A^{271}) . أخت تنوى أكل أخيها

١٨ - يعذب الشرير ضحية في المساء (A^{18}) . يعد تين (١٩٢) أو شيطان (١١٥) أميرة في المساء ، تطير ساحرة إلى فتاة وتمتص ثديها (١٩٨)

١٩ - يعلن الشرير الحرب (A¹⁹) يعلن قيصر مجاور الحرب (١٦١) : وبطريقة مشابهة يخرب تنين ممالك (١٢٧) .
 بهذه الأشكال المختلفة للشر نكون قد استنفدنا كافة الأنواع الموجودة في المادة المختارة . وجميع الحكايات على كل حال ، لا تبدأ بسوء الطالع . فهناك أيضاً بدايات غالباً ما تقدم نفس التطور كحكايات تبدأ ببداية (A) . وعند فحص هذه الظاهرة نلاحظ أن هذه الحكايات تبدأ من حالة فقدان أو نقصان معين ، وتقود هذه الحالة إلى استفسارات شبيهة لتلك التي في حالة الشر . ونستنتج من ذلك أن النقصان يمكن أن يعتبر من ناحية مورفولوجية مساراً لعملية السلب ، مثلاً . دعنا نأخذ بعين الاعتبار الحالات التالية . تضع أميرة يدها على طلسم لإيقان وتكون النتيجة أن يفقد إيقان الطلسم وهكذا نرى أن الحكاية ، بينما تحذف عنصر الشر تبدأ مباشرة في الغالب بفقدان . يرغب إيقان في الحصول على سيف أو مهر سحري .. إلخ .

وتقرر عملية النقصان ، مثل السلب ، نقطة التعقيد التالية يخرج إيقان باحثاً ويمكن أن يقال نفس الشيء عن عملية خطف العروس كما يقال عن افتقاد عروس ببساطة . ففي الحالة الأولى يُعطى عملاً معيناً يكون من نتائجه نقصان يستدعى البحث ، وفي الحالة الثانية يقدم نقصان جاهز يستدعى هو أيضاً البحث . في الحالة الأولى ينشأ نقصان من لاشيء بينما في الحالة الثانية يحقق من الداخل نقر كلياً أن المصطلحات «فقدان Lack» و«عدم اكتفاء-Insufficiency» ليسا مناسبين إطلاقاً . ولكن لا توجد كلمات في اللغة الروسية يمكن أن يعبر بها عن هذا المفهوم بصورة دقيقة

وكاملة وتدوكلمة ، بقصان shortage ، أفضل لكن هذه الكلمة لها معنى خاص غير مناسب لهذا المفهوم ويمكن أن يقارن هذا الفقدان بالرقم صفر والذي يقدم في سلسلة أرقام ، قيمة محددة ويمكن أن تحدد هذه السمة بالطريقة التالية VIIIa يفقد أحد أعضاء الأسرة شيئاً أو يرغب في الحصول على شيء ما (التعريف الفقدان ، الرمز a)

من الصعب تجميع أمثلة هذه الوظيفة في مجموعات لكن من السهل تقسيمها حسب أشكال تحقيق الفقدان ويمكن هنا أن نحصر أنفسنا في توزيعها حسب الأشياء المفقودة

(١) افتقاد عروس (أو صديق أو إنسان بصورة عامة) ويصور أحياناً هذا الافتقاد بصورة حبة (ينوي البطل البحث عن عروس) وأحياناً لا يذكر حتى شعاعاً فالبطل غير متزوج ويخرج باحثاً عن عروس - وبذلك تكون بداية الفعل (a¹) (٢) تنشأ الحاجة لأداة سحرية مثلاً فتاح ، ماء ، خيول ، مهور ، إلخ (a²)

(٣) أشياء عجيبة مفقودة (دون أن يكون لها قوة سحرية) مثل طير النار (Firebird) ، البط دي الريش الذهبي ، عجيبة العجائب ، .. إلخ (a³)

(٤) وهناك شكل محدد فقدان البيضة السحرية التي احتوت مقتل كوشي Kosce (أو احتوت حب الأميرة) (a⁴) (٥) أشكال تخضع لحكم العقل افتقاد النقود ، وسيلة الوجود إلخ (a⁵) ونلاحظ أن مثل هذه البدايات تتطور من شكل الحياة اليومية بصورة خيالية

(٦) أشكال أخرى مختلفة (a⁶) وكما أن موضوع السلب لا يقرر نية الحكاية ، فكذلك

موضوع الققدان ونتيجة لذلك ، ليست هناك حاجة لتنظيم كافة الحالات من أجل أهداف مورفولوجية عامة . ويمكن أن يحصر المرء نفسه في المهم منها ويعمم على البقية .

وتبرر هنا بالضرورة المشكلة التالية لاتبدأ كل الحكايات بضرر أو ببداية مثل التي ذكرنا . فحكاية أميليا Emilia العبي تبدأ باستسلام الغني لرمح ولا تبدأ أبداً بفعل شر . وبمقارنة عدد كبير من الحكايات يتضح ، على كل حال ، أن العناصر الخاصة بمنتصف الحكاية تتحول إلى بدايتها أحياناً . وهذا هو الحال هنا فاصطيار حيوان وإفلاته هو عنصر وسط عادي ، كما سنلاحظ فيما بعد . وهناك عموماً حاجة لعنصري A أو B لكل حكاية من هذه الطبقة المدروسة . ولا توجد أشكال تعقيد أخرى

IX إعلار سوء الحظ أو الفقدان : يُطلب أو يؤمر البطل ويُسمح له أو لرسوله بالذهاب (التعريف المتوسط ، الحادثة الموصلة ، الرمز B)

تُدخل هذه الوظيفة المطل إلى صلب الحكاية ، ويمكن أن تحلل إلى عناصر عند التحليل المتأني لكن هذا غير أساسي لهدفنا فيحتمل أن يكون بطل الحكاية واحداً من نوعين

(١) إذا اختلطت بنت صغيرة واختفت عن والدها (وكذلك عن المستمع) ، وإذا ابتعد إيفان في البحث عنها ، عندها يصبح إيفان بطل الحكاية وليست الفتاة المخطوفة . ويمكن أن يسمى الأبطال من هذا النوع بالباحثين

(٢) وإذا ما قبض أو طرد فتى أو فتاة وارتمط خيط الحكاية بمصيره أو مصيرها وليس بمصير من بقوا خلفه عندها يصبح بطل الحكاية الفتى أو الفتاة ولا يوجد باحثون في مثل هذه

الحكاية ويمكن أن يسمى الأبطال من هذه المجموعة بالأبطال الضحايا

وسيتظهر لاحقاً ما إذا كنت الحكاية تتطور بنفس الطريقة مع كل نوع من الأبطال ولا توجد في المادة العلمية المتوفرة لدينا حكاية تنتهج نهج الأبطال - الباحثين والأبطال - الضحايا في نفس الوقت (أنظر روسلان وليندميل *Ruslan and Lyndmila*) وهناك حالات توسط بين الحالتين ، تقع أهمية هذه الحالة في حقيقة مغادرة البطل المنزل بسببها

١ - طلب الفجدة ، تكون نتيجته إرسال البطل (B^1) وعادة ما يكون الطلب من القيصر ويكون مصحوباً بوعود

٢ - يُرسل البطل مباشرة (B^2) يتخذ الإرسال شكل أمر أو طلب ويكون أحياناً مصحوباً بتهديد في الحالة الأولى ، وبوعود في الحالة الثانية وأحياناً يستخدم التهديد والوعود معاً .

٣ - يسمح للبطل بمغادرة الوطن (B^3) وفي هذه الحالة تأتي المبادرة للمغادرة من البطل نفسه غالباً وليس من مرسل ويدعو والداه له بالتوفيق ولا يعلن البطل أحياناً أهدافه الحقيقية عند المغادرة فيطلب السماح له بالمشي خارج أسوار المدينة إلخ ولكن الهدف الحقيقي هو المعادرة للصراع

٤ - إعلان سوء الطالع (B^4) تخبر الأم ابنها باحتطاف ابنتها الذي حدث قبل ولادته يبدأ الطفل في البحث عن أخته دون أن تطلب منه أمه ذلك (١٢٢) ولكن ، مع ذلك ، غالباً لا تأتي

حكاية سوء الطالع من الابوين لكنها تأتي على يد عجوز شمطاء
او اشخاص يُقابلون بصورة عفوية . الخ

تشير الاشكال الاربعة السابقة كلها إلى ابطال - باحثين
وترتبط الاشكال التالية مباشرة بالبطل - الضحية . وتتطلب
بنية الحكاية أن يفادر البطل الوطن بأي ثمن . وإذا لم يحدث
هذا عن طريق بعض أشكال الشر ، فإن الحكاية تستخدم
حادثة الربط لهذا الغرض

٥ - يرحل البطل المحطود بعيدا عن الوطن (B^٥) يأخذ الاب
ابنته التي طردتها زوجه ، إلى الغابة . وهذا الشكل شائع من
جوانب عديدة . فمنطقيا لا تعد أعمال الاب ضرورية . لقد كان
من الممكن للابنة أن تذهب إلى الغابة بنفسها . لكن الحكاية
تتطلب الوالد - الموصل كحادثة ربط . ومن الممكن أن نوضح أن
الشكل الموجود في السؤال شكل ثانوي ، لكن هذا التوضيح يقع
خارج هدف المورفولوجية العامة . وينبغي على المرء أن يلاحظ
حقيقة أن الانتقال يستخدم أيضا بالنسبة لأميرة يطلبها تنين .
ففي مثل هذه الحالات تؤخذ الأميرة إلى شاطيء البحر . وفي
الحالة الأخيرة ، على كل حال ، فإن دعوة للمساعدة تكون قد
تمت في نفس الوقت أيضا .

ويحدد مسار الفعل بالدعوة وليس بالترحيل إلى شاطيء
البحر ويفسر هذا لماذا لا يمكن أن يُعزى الترحيل إلى الحادثة
الرابطة .

٦ - يطلق سراح البطل المحكوم عليه بالقتل سرا (B^٦) يبدد
طباخ أو رامي سهام فتاة (أو فتى) ويحررها وبدلا من قتلها

يذبح مكانها حيواناً ليقدم قلبه وكبدته كدليل على جريمة القتل (٢١٠ - ١٩٧) وتُعرَّف حالة B كعامل سبب مغادرة البطل من الوطن . بينما يقدم الإرسال الضرورة للمغادرة وتعتبر الحالة الأولى من ميزات البطل - الباحث بينما تنطبق الحالة الثانية على البطل - الضحية .

٧ - أغنية قفاح (B⁷) وهذا الشكل خاص بجريمة القتل (وعادة ماينوح الأخ الباقي على الحياة الخ) وهي خاصة في حالة السحر بالطرد وفي حالة الاستعاضة . ويصبح سوء الطالع معروفاً ويثير فعلاً مضاداً

X يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد (التعريف بداية الفعل المضاد ، الرمز : C)

تتميز هذه اللحظة بمثل الكلمات التالية : «اسمح لنا أن نبحث عن أميرتك .. إلخ» وأحياناً لايعبر عن هذه اللحظة بالكلمات ، لكن قراراً اختيارياً يسبق البحث . وتتميز هذه الحالة فقط في الحكايات التي يكون فيها البطل باحثاً ولايبدى الأبطال المطرودون المسحورون والمستعاض عنهم أي طموح اختياري للحرية وفي مثل هذه الحالات يفتقد هذا العنصر .

XI يغادر البطل الوطن (التعريف المغادرة ، الرمز ↑) ترمز المغادرة هنا إلى شيء مختلف عن عصر العياب المؤقت المرموز اليه سابقاً بالرمز B ، وكذلك عن معادرة البطل - الباحث والبطل - الضحية . مغادرة المجموعة السابقة هدفه البحث ، بينما مغادرة الآخرين ترمز لبداية رحلة دون بحث ، وينتظر فيها البطل مغامرات متنوعة ومن الضروري أن نتذكر

الآتي إذا احتطفت فتاة وذهب باحث في تتبع أثرها ، فإن شخصيتين غادرتا الوطن . لكن الطريق الذي اتبعته القصة والذي يتطور على أساسه الفعل هو في الحقيقة الطريق الذي اتبعه الباحث . فإذا ما دعت فتاة مثلاً إلى خارج الوطن ولم يوجد باحث عنها فإن القصة تتطور عن طريق البطل - الضحية ويشير الرمز ↑ إلى طريق البطل ، بغض النظر عما إذا كان باحثاً أو غير باحث . ويعيب في بعض الحكايات تحول البطل من مكان إلى آخر ويتم الحدث كله في مكان واحد وأحياناً ، على العكس من ذلك ، تتكثف المغادرة منخذة صورة الهروب

وتمثل العناصر (ABC ↑) التعقيد ويتطور فيما بعد محرى الحدث

وتدخل الآن شخصية جديدة يمكن أن تسمى بالشخصية «المانحة» أو بصورة أدق «المزودة» وغالباً ما تقابل مصادفة في المغابة ، أو على ناحية الطريق ، الخ (انظر الفصل السادس حول صيغ ظهور الشخصيات الدراماتيكية) ويحصل منها البطل (سواء كان البطل - الباحث أو البطل - الضحية) على أداة ما (عادة ما تكون سحرية) تسمح له في النهاية بالتخلص من سوء الطالع . ولكن قبل استلام الأداة السحرية ، يصبح البطل عرضة لعدد مختلف من الأحداث التي تؤدي كلها ، على أية حال ، إلى نتيجة حصوله على تلك الأداة

XII يتم اختيار البطل والتحقيق معه بل والهجوم عليه مما يمهّد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعد (التعريف الوظيفية الأولى ، الرمز D)

١ - تختبر الشخصية الماتحه البطل (D¹) تكلف الساحرة بنتاً بأشغال منزلية مضجرة (١٠٢) . يقترح فرسان القابة أن يقوم البطل بخدمتهم لثلاث سنوات على البطل أن يقضى ثلاث سنوات في خدمة تاجر (تبرير منطقي لعدم الخدمة المنزلية) (١١٥) يفترض من البطل أن يخدم كمعداوي في معبر مائي (مُعْدِيَّة) لمدة ثلاث سنوات دون أجر (١٢٨) يجب على البطل أن يستمع لآلة القوزلا Gusla الموسيقية دون أن ينام (٢١٦) تقدم شجرة التفاح والنهر والموقد وحبّة بسيطة (١١٣) وتقترح ساحرة النوم مع استنها (١٧١) يقترح تزيين رقع حجر ثقيل (١٢٨) يكتب أحيانا هذا الطلب على حروفي أحيانا أخرى يحاول أخوان ، عندما يحدون حجرا كبيرا ، رفعه بأنفسهم تقترح ساحرة حراسة قطيع من المهور (٢٥٩) وغير ذلك

٢ - يُلقى المائح التحية على البطل ويستجوبه (D²) ويمكن أن يعتبر هذا الشكل شكلاً ضعيفاً من أشكال الاختبار والتحية والاستحواب موجودان أيضاً في الأشكال المذكورة أعلاه ، لكنها لا تأخذ شكل الاختبار وإنما تتقدمه وفي الحالة الحاضرة يغيب الاختبار المباشر ويأخذ الاستحواب شكل احتار غير مباشر وإذا أحاب البطل بسلامة لا يستلم شيئاً ولكن إن أجاب بأدب يكافأ بحصان سريع ، محنجر الخ

٣ - يطلب شخص محتضر خدمة (D³) يأخذ هذا الشكل أحيانا صورة اختبار فتطلب بقرة التالي «لاتأكل لحمي ، ولكن اجمع عظامي واربطها في معدلي وادفنها في الحديقة ولا تنساني . صب على الماء كل يوم» (١٠٠) وشبيه بذلك طلب

من الثور في الحكاية رقم (٢٠٢) وصورة أخرى في شكل الطلب الأخير واضحة في الحكاية رقم (١٧٩) فهذا يوجه أب محتضر ابنائه أن يقضوا ثلاث ليال بجوار قبره .

٤ - يتوسل مسجون طالباً حريقه ^{D٤} . يطلب الفلاح النحاسي الصغير المأسور إطلاق سراحه (١٢٥) . يجلس شيطان على برج ويستحدي الجندي أن يطلق سراحه (٢٣٦) . يطلب إبريق اصطياد من الماء أن يكسر أي أن الشبح المحبوس داخله يطلب حريقه (١٩٥) .

٤* - نفس الشيء كما سبق ، مضافاً إليه السجن المبدئي للمانع (D٤*) . مثلاً ، كما هو الحال في الحكاية (١٢٣) ، إذا القي القبض على شبح الغابة فلا يمكن اعتبار هذا العمل وظيفة مستقلة فهو مجرد إعداد لطلب لاحق من الأسير

٥ - يُتقرب من البطل بطلب الرحمة (D٥) . ويمكن اعتبار هذا الشكل طبقة فرعية للحالة السابقة . وتحدث إما بعد الأسر أو خلال تصويب البطل إلى حيوان بنية قتله . ويقبض البطل على رمح فيطلب منه الرمح أن يطلقه (١٦٦) ، يُصوّب البطل إلى حيوان ويستحدي الحيوان البطل أن يراف به (١٥٦)

٦ - يطلب متنازعون توزيعاً للأمالك (D٥) . يطلب عملاقان أن توزع بينهما عصا ومكنسة (١٨٥) . متنازعون لا يفصحون دائماً عن طلبهم . يبادر البطل أحياناً باقتراح التقسيم (D٥*) . لا تتمكن الحيوانات من تقسيم جيفة بينها فيوزعها البطل عليها . (١٦٢) .

٧ - طلبات اخرى (D⁷) تشكل مثل هذه الطلبات ، على وجه التدقيق ، طبقة مستقلة بينما تشكل الأنواع المفردة طبقات فرعية ، لكن وللتخلص من نظام رمزي جد مربك ، يمكن أن يعتبر المرء وبصورة عشوائية ، كافة هذه الاختلافات على أنها طبقات في ذاتها وبعد استخلاص الأشكال الأساسية ، يمكن تلخيص الباقي بطلب فئران طعاماً (١٠٢) ويطلب لص من الشخص الذي سرقه أن يحمل له المبرقات (٢٢٨) وهناك حالة يمكن أن تقع في فئتين في آن واحد يتم اصطلياد ثور صغير ، فيستجدي «لاتقتلوني (طلب الرحمة ، D⁶) ولكن اقلوا لي فرخة مع قليل من الزبدة ، شرط أن تكون ناضجة على قدر الإمكان (طلب آخر ، D⁷) . وبما أن الدحول للسحن يسبق هذا الطلب ، فإن الرمر لما حدث كاملاً هو (D⁶) ومثال آخر لشخصية مختلفة ، ويشمل ذلك شخصاً متوسطاً مُهدداً أو مقبوضاً عليه في حالة عاجزة . يسرق البطل ملابس امرأة تستحم وتستجديه أن يعيد إليها ملابسها (٢١٩) وأحياناً تحدث حالة عاجزة دون أي طلب (يبطل أشخاص سدج بماء المطر ، يضرب الأطفال قطاً) يقوم البطل في هذه الحالات بتقديم المساعدة . ويؤدي هذا ، من ناحية موضوعية ، إلى اختباره رغم أنه البطل لا يحس بذلك شخصياً (D⁷)

٨ - يحاول مخلوق عدائي القضاء على البطل (D⁸) تحاول ساحرة وضع البطل في قرن (١٠٨) تحاول ساحرة أن تقلع رؤوس الأبطال أثناء الليل (١٠٥) يحاول مصيف أن يقدم ضيوفه عشاءاً للفئران في الليل (٢١٦) يحاول ساحر تحطيم البطل بتركه وحيداً على جبل (٢٤٢)

٩ - ينخرط مخلوق عدائي في معركة مع البطل (D⁹) تقاتل ساحرة البطل تقع دائماً المعركة في كوخ داخل الغابة بين السطر ومخلوقات مختلفة من الغابة وتتخذ المعركة هنا شكل شجار أو شغب

١٠ - تعرض على البطل أداة سحرية للمقايضة (D¹⁰) يعرض لص هراوة (٢١٥) ، يعرض تحار أشياء غريبة (٢١٦) يعرض عجوز سيفاً (٢٧٠) . وهم يقدمون هذه الأشياء للمقايضة .

XIII يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح (التعريف ردة فعل البطل ، الرمز E٠) وفي معظم الأحيان يكون رد الفعل إيجابياً أو سلبياً

- ١ - يتحمل البطل (أو لا يتحمل) اختباراً (E¹) .
- ٢ - يرد البطل (أو لا يرد) على تحية (E²)
- ٣ - يقدم البطل (أو لا يقدم) خدمة لشخص ميت (E³) .
- ٤ - يحرر البطل أسيراً (E⁴)
- ٥ - يظهر البطل شعوراً بالرحمة للتوسل (E⁵)
- ٦ - يكمل البطل تخصيص الواجبات على أيام الأسبوع ويصالح المتنازعين (E⁶) يثير في الغالب طلب المتنازعين (أو ببساطة نقاش بدون طلب) ردة فعل مختلفة يخدع البطل المتنازعين ، مما يجعلهم يجرون ، مثلاً ، خلف سهم أطلقه لمسافة بينما في تلك الأثناء يستولى هو نفسه على الأشياء المتنازع عليها (E^٧)

٧ - يؤدي البطل بعض الخدمات الأخرى (E⁷) توازي هذه الخدمات طلبات أحيانا ، وتتم بسبب طبيعة خاطر البطل أحيانا أخرى تفدى فتاة شحاذين مارين (١١٤) ويمكن أن تنتشأ طبقة فرعية من أشكال ذات طبيعة دينية يحرق البطل برميلاً من بخور لبان ذكر لتعظيم الرب . ويمكن كذلك إحالة حالة واحدة من الدعاء إلى هذه المجموعة (١١٥)

٨ - ينفذ البطل نفسه من محاولة للقضاء عليه باستخدام نفس الأسلوب الذي يستخدمه أعداؤه (E⁸) يضع البطل الساحرة في المدعاة وذلك بأن يطلب منها أن تطلعه على كيفية الصعود داخل المدعاة (١٠٨) يقايض الأبطال الملابس مع سات الساحرة سرا وتبدأ في قطع رؤوسهن بدلا عن الأبطال (١٠٥) يبقى الساحر نفسه على الجبل حيث كان يرغب في ترك البطل (٢٤٣)

٩ - يتغلب (او لا يتغلب) البطل على عدوه (E⁹)

١٠ - يوافق البطل على مقايضة ولكنه يستخدم في الحال القوة السحرية للشيء المقايض ضد من يتقايض معه (E¹⁰) يقدم عحور سيفه السحري للمقايضة لعارس من القوزاق في مقابل برميل خشبي سحري يقوم العارس بالمقايضة وفي تلك الاثناء يأمر السيف أن يقطع رأس العحور وبذلك يحصل على الترميل الخشبي السحري أيضا (٢٧٠)

١١ - يحصل البطل على وسيط سحري (التعريف الحصول على وسيط سحري ، الرمر F)

يمكن للأشياء التالية أن تعمل كوسيط سحري (١)
حيوانات (حصان ، صقر - الح) ، (٢) أشياء تظهر منها
مساعداً سحرية (حجر شديد الصلابة يحتوى على حصان ،
خاتم يحتوى على شاب) ، (٣) أشياء ذات حصائص سحرية
مثل الهراوات والسيوف والاث القورلا الموسيقية والكرات
وأشياء أخرى كثيرة ، (٤) حصائص وقدرات تُعطي مباشرة
قبل قوة التحول إلى حيوانات الخ وكل هذه الأشياء التي
تخص التحول سندعوها شرطياً بـ «الوسائط السحرية»
والأشكال التي تتحول بها كما يلي -

١ - تحول الوسيط مباشرة (F^1) وعالبا نتحد عمليات التحول
هذه شكل المكافاة يقدم عحور حصانا كهديّة ، تهب حيوانات
العانة أطفالها الح وأحياسا يحصل البطل ، بدلا من
استلامه لحيوان معين لاستخدامه المباشر ، على قوة تحويل
نفسه إلى ذلك الحيوان (المريد من التفاصيل انظر الفصل
السادس) وتنتهي بعض الحكايات بلحظة المكافاة وفي تلك
الحالات تعادل المكافاة شيئا له قيمة مادية ولكنه ليس وسيطا
سحريا (F^1) وإذا كانت ردة فعل البطل سليمة فإن التحول قد
لا يحدث (F سلبية) ، أو يحل محله عقاب صارم يُنتهم البطل
يُحمَد ، تُقطع شرائع من ظهره ، يرمى تحت حجر الح (F)
عكسية

٢ - يُخصص الوسيط (F^2) تشير عحور إلى شجرة بلوط تحتها
سقية تظهر (١٤٤) يشير عحور إلى فلاح يمكن الحصول منه
على مهر سحري (١٢٨)

٣ - الوسيط معدا ومجهزا (F³) . «خرج الساحر للساحل ورسم قارباً على الرمل وقال حسنا يا أخوان أترون هذا القارب ؟ نعم نراه ، إذن اصعدوا فيه » . (١٣٨)

٤ - يباع الوسيط ويشتري (F⁴) يشتري البطل دجاجة سحرية (١٩٧) يشتري كلباً وقطاً سحرياً (١٩٠) إلخ والشكل الوسيط بين الشراء والإعداد هي «الإعداد بالأمر» يأمر البطل حداداً أن يصنع له سلسلة (١٠٥) «والرمر لهذه الحالة F³» .

٥ - يقع الوسيط في يد البطل صدفة (F⁵) يرى إيثان حصاناً في الحقل ويركبه (١٣٢) يجد شجرة تحمل ثفاها سحرياً (١٩٢) .

٦ - يظهر الوسيط فجأة من تلقاء نفسه (F⁶) تظهر فجأة سلالم تقود إلى جانب الجبل (١٥٦) يُشكّل نمو الوسيط من الأرض شكلاً خاصاً من الظهور المستقل (F⁷) ويمكن أن تُشكّل شجيرات سحرية (١٠٠ ، ١٠١) أغصاناً وكتباً وحصاناً (٢٠١) أوقزماً .

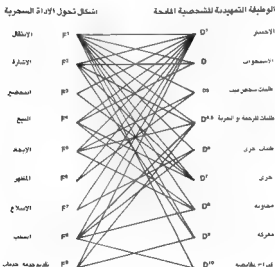
٧ - يؤكل الوسيط أو يشرب (F⁷) وهذه ليست شكلاً بالمعنى الدقيق ، رغم أنها قد ترتبط ، شرطياً ، بالحالات المشار إليها تمت ثلاثة أنواع من المشروبات الروحية الشارب بقوة غير عادية (١٢٥) يعطي أكل حويصلة طائر وكبدته وقلبه خصائص سحرية مختلفة للأبطال (١٩٥) .

٨ **سحب على الوسيط (F٩)** يسرق البطل حصاناً من ساحرة (١٥٩) ، يستولى البطل على الأشياء المتنازع عليها (١٩٧) ويمكن أن يعتد استخدام الوسائط السحرية ضد الشخص الذي قاىض بها واسترجاع الأشياء ، التي أعطيت ، شكلاً خاصاً للاستيلاء

٩ - تضع شخصيات مختلفة نفسها تحت تصرف البطل (F٩)

يقدم حيوان ، مثلاً ، خدماته أو اناءه للبطل كهدية ومقارنة بعض الحالات نجد أن الحصان لا يقدم دائماً بصورة مباشرة أو على حجر مصقول ، والملاح يخبر أحياناً البطل ببساطة عن تعويذة يستطيع باستخدامها أن يجعل المهر يظهر وفي الحالة الأخيرة لا يعطى إيفان في الواقع أي شيء فهو له فقط الحق في المساعدة وتكون عندنا الحالة نفسها حينما يعطى المتوسل لإيفان الحق في استخدامهم فالرمح يخبر إيفان بصيغة يمكن من خلالها أن يستدعيه (قل فقط «بأمر الرمح ») وأخيراً إذا ما أهملت الصيغة أيضاً فإن الحيوان يوعده ببساطة ، «سأكون أحياناً ذا نفع لك ، فعددها سيكون أمامنا أيضاً لحظة يستلم فيها البطل عوناً وسيط سحري في شكل حيوان يصبح فيما بعد مساعداً لإيفان (F٩) ويحدث غالباً أن تظهر مخلوقات سحرية مختلفة مائة دون سابق إنذار أو تقابل في الطريق وتقدم خدماتها وتقبل كمساعدات (وF٩) وغالباً ما تكون هذه أبطالاً ذوي صفات خارقة للعادة أو شخصيات ذات خصائص سحرية مختلفة (أكولين ، شروبين ، صقيع مفرق)

قبل أن نستمر هنا في تسجيل إضافي للوظائف ، يمكن أن يثار السؤال التالي في أية تركيبة يجد المرء نوعي D (استعداد للتحويل) و F (التحول ذاته) ^٤ نحتاج بالضرورة أن نقرر أنه في حالة ردة فعل سلبية من جانب البطل ، فإن F تكون سلبية فقط (أي أن التحول لا يتم) أو $-F$ سلبية (يعاقب البطل سيء الحظ بصورة قاسية) وفي حالة ردة الفعل البطل الإيجابية محد التشكيلات التي تظهر في الشكل رقم (١)



(١) الشكل

ونلاحظ في هذا الشكل أن الارتباطات مختلفة بصورة استثنائية ، وبذلك يمكن بصورة عامة تأكيد مدى واسع للتبادل بين مجموعات معينة ومجموعات أخرى لكن مع ذلك إذا فحصنا هذا الشكل بدقة ، نصبح أكثر وعياً بغياب العديد من الارتباطات . ويمكن جزئياً شرح هذا الغياب بعدم وجود مادة كافية لكن بعض التشكيلات لا تبرهن على أنها منطقية وعليه فإنه بإمكاننا أن نختم قولنا بوجود أنواع من الارتباطات وإذا حاولنا تحديد أنواع من أشكال تحول الوسيط السحري نجد إمكانية عزل معين من هذه الارتباطات

١ - الاستيلاء على وسيط سحري ، مرتبط بمحاولة لتحطيم

(شواء الخ) البطل مع طلب تخصيص أو اقتراح مقايضة

٢ - ربط كافة أشكال التحول أو الاستلام بكل الأشكال

التمهيدية الأخرى ويرتبط اقتراح التخصيص بالوع الثاني

إذا كان التقسيم قد تم فعلاً ، لكنه يرتبط بالاول إذا كان

المتنازعون قد خدعوا إضافة إلى ذلك ، نلاحظ أن العثور على

وسيط سحري أو شراءه أو ظهوره المستقل المفاجيء يمكن أن

يوجد دون أي إعداد مسبق وكل هذه أشكال أولية لكنها إن

أعدت فإنها ستحدث في شكل النوع الثاني وليس الأول

وفي هذا الخصوص يمكننا أن نثير مسألة شخصية الماسح .

يقدم النوع الثاني غالباً مانحين أصدقاء (باستثناء أولئك الذين

يتنازلون عن وسيط سحري دون رغبة أو بعد قتال) بينما

يعرض النوع الأول مانحين غير أصدقاء (أو على الأقل

مخدوعين) فهؤلاء ليسوا مانحين بمعنى الكلمة ولكنهم شخصيات

غير راغبة في أن تزود البطل بشيء . وضمن أشكال كل نوع فإن

كافة التشكيلات ممكنة ومنطقية سواء كانت موجودة

أو غير موجودة . فمثلا ، إما أن يكون المانع كثير المطالب شاكراً للجميل قادراً على العطاء أو البوح بسر أو البيع أو تحصيل وسيط أو أنه قد يسمح للبطل أن يحصل على وسيط . وفي المقابل ، يمكن أن يسرق أو يؤخذ بالقوة وسيط في ملكية مانع محدود وتعتبر التشكيلات الخارجة عن هذه الأنواع غير منطقية وعليه ليس منطقياً ، مثلاً ، أن يسرق النمل مهراً من ساحرة بعد قيامه لأجلها بمهمة صعبة . وهذا لا يعني أن مثل هذه التشكيلات غير موجودة في الحكاية . هي فعلاً موجودة لكن في هذه الحالات يكون القاص مضطراً لإعطاء دافع إضافي لأبطاله . وهنا نموذج آخر لارتباط غير منطقي له دافع واضح يقاتل إيفان عجوزاً وأثناء الصراع يسمح العجوز لإيفان عن غير قصد بشرب شراب يمدح القوة . ويُفهم هذا الفعل حينما يقارن هذا الحدث مع تلك الحكايات حيث يعطى المشروب من قبل مانع صديق شاكر للجميل . ونرى بذلك أن غياب الصلة المنطقية ليس عائقاً للقاص

وإذا ما كان على المرء أن يتبع مدخلا تجريبياً صرفاً فإن عليه أن يخرج متبادلية كل الأشكال المختلفة لعنصرى D و F في علاقتهما ببعضها البعض

وفيماء يلي مجموعة من الأمثلة المحددة لذلك -

النوع الثاني $(D^1 E^1 F^1)$ تجبر الساحرة البطل على أخذ قطيع من المهور إلى المرعى . يتبع ذلك مهمة ثانية ويتم البطل المهمة ويحصل على حصان (١٦٠) .

$D^2 E^2 F^2$ يستجوب عجوز البطل ويجيب البطل بصلاصة ولايستلم شيئاً ويعود بعدها ويجيب بأدب ويحصل على حصان (١٥٥)

$D^3 E^3 F^3$ يطلب أب يد ضرمن أبنائه أن يقضوا ثلاث ليال بجوار قبره . وينفذ الابن الأصغر رغبته ويحصل على حصان (١٨٠) .

$D^3 E^3 F^4$ يطلب ثور صغير من أبناء القيصر أن يذبحوه ويحرقوه ويزرعوا رماده في ثلاثة أحواض ويقوم البطل بكل هذه الأشياء . تنبت في الحوض الأول شجرة تفاح وفي الثاني كلب وفي الثالث حصان (٢٠١)

$D^1 E^1 F^5$ يجد الأخوة صخرة لا يمكن زحزحتها من مكانها (محاولة دون مختبر) . لا يتمكن الابن الأكبر من تحريكها . ويحركها الابن الأصغر ويظهر تحتها سرداب يجد فيه إيفان ثلاثة خيول (١٢٧)

ويمكن أن يستمر هذا إلى ما لا نهاية ومن المهم أن نلاحظ فقط أن هدايا سحرية أخرى بجانب الخيول تقدم في حالات مشابهة . ولقد تم اختيار الأمثلة المقدمة هنا عن المهور بسبب التوضيح القاطع للقرابة المورفولوجية

النوع الأول ($D^6 E^4 F^6$) يطلب ثلاثة متنازعين توزيع أشياء سحرية . ويطلب البطل منهم أن يتعقب كل منهم الآخر وفي هذه الأثناء يستولى على الأشياء (طاقية ، سجادة ، أحذية)

$D^8 E^8 F^8$ يسقط أبطال في أيدي ساحرة وفي المساء تخطط الساحرة لقتلهم بفصل رؤوسهم ولكنهم يضعون بناتها في أماكنهم ويهربون ويهرب الأخ الأصغر بمندريل سحري (١٠٥)

يخدم شمات - رازوم Smat - Razom ، وهو شبح خفي ، البطل يقدم ثلاثة تجار صندوقاً صغيراً (حديقة) ومأساً (قارب) وقرباً (جيش) مقايضة للشبح . يوافق البطل على

المقايضة لكنه فيما بعد يطلب من مساعده شمات - راروم
الرجوع اليه .

ونلاحظ ان تبادل جواب معينة لآخرى ضمن حدود كل نوع
يجرى على مستوى واسع . وسؤال آخر عما إذا كانت أدوات
تحول معينة مرتبطة بأشكال تحول معينة (بمعنى ، ألا يُعطى
حصان دائما ، بينما يُستولى دائما على سجادة طائرة
الح) ؟

ورغم ان فحصا يخصص بالوظائف كما هي فقط ، يمكننا ان
شير (دور أدلة) إلى عدم وجود معايير كهذه . الحصان يتم
القبض عليه عادة ، كما هي الحال في الحكاية رقم (١٥٩) . وفي
المقابل يُعطى مزيل سحري يستطيع التخلص من مطارده
ويُلقي عليه القبض عادة ، يُعطى كهديّة للبطل في الحكاية رقم
(١٥٩) وقصص أخرى . ويمكن ان تُجهز باخرة طائرة أو يُشار
ليها أو تُعطى كهديّة ... الخ

دعنا نَعُدّ مرة أخرى لتعداد وظائف الشخصيات
الدراماتيكية . فاستخدام الوسيط السحري يتبع استعمال
البطل له . وإذا كان الوسيط المُستلم مخلوقا حيا ، فإن
مساعدته تستخدم مباشرة بأوامر من البطل . ويفقد بذلك
البطل ظاهريا كل أهمية ، فهو نفسه لا يفعل شيئا البتة ، بينما
يقوم مساعده بكل شيء . ولكن مع ذلك فإن للبطل أهمية
مورفولوجية عظيمة . فنواياه تخلق العمود الفقري للحكاية
وتظهر هذه النوايا في صيغة أوامر مختلفة يعطيها البطل
لمساعديه . وفي هذه المرحلة يمكن أن نقدم تعريفا دقيقا للبطل
أكثر مما كان ممكنا من قبل . فبطل الحكاية الخرافية هو تلك
الشخصية التي إما تعاني مباشرة من فعل الشرير (الذي يشعر

بنوع ما من الفقد) أو توافق على إنهاء سوء الطالع أو نقص ما لشخص آخر . وفي أثناء الحدث فإن البطل هو الذي يحصل على وسيط سحري (أو مساعد سحري) ويستخدمه أو يُخدم به

XV يُحوّل البطل أو يُوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه (التعريف التحول المكاني بين مملكتين ، التوجيه الرمز G) .

غالبًا ما يكون موضوع البحث واقعًا في مملكة - أخرى - أو « مختلفة » ويمكن أن تقع تلك المملكة في مكان بعيد أفقيًا أو في مكان عال جدًا أو منخفض جدًا . ويحتمل أن تكون وسائل التوحيد واحدة في جميع الحالات . لكن هناك أشكالاً محددة للارتفاع أو الانخفاض الكبير

١ - يطير البطل في الهواء (G^١) . على مهر (١٧١) ، على طائر (٢١٩) ، في هيئة طائر (١٦٢) ، على متن باخرة طائرة (١٢٨) ، على سجادة طائرة (١٩٢) ، على ظهر عملاق أو شبح (٢١٢) ، في عربة شيطان (١٥٤) : الخ .

وأحيانًا يكون الطيران على طائر ومصحوبًا ببعض التفاصيل فمن الضروري إطعام الطائر أثناء الرحلة ولهذا يحصر البطل معه ثورًا ، الخ .

٢ - يسافر البطل على الأرض أو على الماء (G^٢) على ظهر حصان أو ذئب (١٦٨) ، على متن باخرة (٢٤٧) ، يحصل شخص فاقد اليدين رجلًا آخر فاقد الساقين (١٩٨) ، يسبح قط على ظهر كلب في نهر (١٩٠) .

٣ - يقاتل البطل (G³) نوصح كرة خيط الطريق (٢٢٤) ' يقود ثعلب البطل إلى الأميرة (١٦٢) .

٤ - يوضح للبطل الطريق (G⁴) يدل قنفذ أخ مخطوف على الطريق (١١٢) .

٥ - يستخدم البطل وسائل اتصال كتابية (G⁵) يتسلق سلمًا (١٥٦) ' يجد سردابا ويستخدمه (١٤١) ' يمشى على ظهر رمح عظيم كانه يعبر قنطرة (١٥٦) ' ينزل معتمدا على سيورجلدية . الخ

٦ - يتبع البطل أثارا دموية (G⁶) يهزم البطل ساكن كوخ في الغابة ، يهرب ساكن الكوخ من البطل ليختفي خلف حجر ويتعقب أثاره يجد إيفان المدخل للمملكة

يستند ما سبق أشكال تحول البطل ويبغي أن ملاحظ أن الاستلام كوظيفة في ذاتها تكون أحيانا عابثة والبطل يسير بساطة إلى المكار (يعنى أن الوظيفة G استمرار طبيعي للوظيفة ↑) وفي مثل هذه الحالة فإن الوظيفة G لا تُستفرد

XVI يتقابل البطل والشرير في معركة مواجهة (التعريف الصراع ، الرمز : H)

تحتاج هذه الصيغة إلى تمييزها عن الصراع (القتال) مع مانع عدائي ويمكن التمييز بين هاتين الصيغتين بنتائجهما فإذا حصل البطل على وسيط ، من أجل بحث إصافي ، كنتيجة مواجهة غير ودية يكون هذا عنصر D وإذا تحصل البطل من

حلال انتصار على الشيء الذي يطلبه ، نحصل بذلك على حالة
H

١ - يتقاتلان في ميدان مفتوح (H^1) هنا ، وقبل كل شيء ،
ينتمى إلى هذا الشكل ، القتال مع تبرير ومع شهود - يودو
Cudo - Judo ، الح (١٢٥) ، وكذلك المعارك ضد جيش عدو أو
فارس ، الخ (٢١٢)

٢ - يدخلان في منافسة (H^2) لا يتم القتال نفسه في بعض
الاحيان في الحكايات الهزلية .بعد التبادل (شبيه بالتبادل
الذي يتم قبل قتال حقيقي) يباري البطل الشخصية الشريرة في
منافسة ويكسب البطل مبراعته .يحرر عجزى تسيماً على
الهروب وذلك سحق قطعة حزن كما لو كانت حجراً .وبادعاء أن
صربة على خلف الراس كانت مجرد صغير الخ (١٤٩)

٣ - يلعبان الورق (H^3) يلعب البطل وتيسر (شيطان) الورق
(١٩٢ ، ١٥٣)

٤ - وتقدم الحكاية رقم (٩٣) شكلاً خاصاً .تقترح انثى تيسر
مايلي على البطل .دع الأمير إيفان يصعد على الميراث معي ،
وسمى من سيكون أكثر ورماً .^{١٠} (H^4)

XVII يوسم البطل (التعريف الموسم ، الزمر J)

١ - يوسم البطل بوسم على الجسم (J^1) .يجرح البطل أثناء
المصادمة ، توقظه الاميرة قبل القتال بعمل جرح صغير على خده

بسكير (١٢٥) تسبم اميرة البطل على جبهته بخاتم جارح
(١٩٥) ' تقبله تاركة إشارة نجم محترق على جبهته .

٢ - يستلم البطل خاتمًا او فوطة (١^٢) ولدينا تشكيلة من
شكليين إذا ما جرح البطل في معركة وربط الجرح بمنديل اميرة
او ملك

XVIII يُهزم الشرير (التعريف النصر . الرمز (I)

١ - يُضرب الشرير في معركة مفتوحة (١^١)

٢ - يُهزم في منافسة (١^٢)

٣ - يخسر في لعبة ورق (١^٣)

٤ - يخسر في لعبة وزن (١^٤) .

٥ - يقتل دون قتال أو في (١^٥) يُقتل تنين أثناء نومه (١٤١)
يختبىء زميولان Zmiulan في تحويف شجرة ، ويقتل (١٦٤)

٦ - يُنفى مباشرة (١^٦) تضع اميرة بها مس من شيطان صورة
مقدسة حول رقبتها «وبذلك تطير القوة السحرية بعيدا في نفثة
دخان (١١٥)»

وكذلك نقابل البطولة في صورة سلبية فإذا ماذهب بطلان أو ثلاثة إلى معركة ، فإن أحدهم (القائد) يختبئ بينما ينتصر الآخر (الرمز ١٩) .

XIX ينتهي سوء الطالع المبدئي (الرمز K) وتشكل هذه الوظيفة مع الشر (A) زوجا . وتبلغ القصة قمته عند هذه الوظيفة

١ - يتم القبض على موضوع البحث باستخدام القوة أو البراعة (K¹)

وهنا يستخدم البطل أحيانا نفس الوسائل التي يستخدمها الشرير للاستيلاء المبدئي . ويتحول مهر إيفان إلى شحاذ يبحث عن صدقات . وتتصدق عليه الأميرة . ويهرب إيفان من الغابة فيقبضون عليها ويحملونها بعيدا . (١٨٥) .

١١ - يتم الأسر أحيانا عن طريق شخصين ، أحدهما يأمر الآخر أن يقوم بمهمة القبض (K¹) . يطأ حصان سمكة تشبه جراد البحر ويأمر بإحضار ملابس له . وتقبض قطعة فأرا وتأمرة أن يحضر خاتما صغيرا (١٩٠)

٢ - يتم الحصول على الشيء الذي يبحث عنه عن طريق عدة أشخاص مرة واحدة ، وذلك عن طريق تبادل سريع لأفعالهم (K²)

يثار توزيع الأفعال بسلسلة من الفشل المتواصل أو

محاولات الأشخاص المختطفين للهروب . يحصل السبعة على أميرة يختطفها لص لكنها تهرب طائفة في شكل بحرة . يصيدها ضارب السهم بقوسه . ويستعيد لها آخر في شكل كلب ، من الماء .. إلخ (١٤٥) يتم الحصول على البيضة المحتوية على موت كوشي KOSCHY ويهرب أرنب جرياً ومطة طياراً وسعة عوماً بالبيضة ويحصل عليها ثعلب وغذاة وسعة (١٥٦) .

٣ - يتم الحصول على الشيء المبحوث عنه بمساعدة الإغراء (K³) .

تقترب هذه الوظيفة في طبيعتها في كثير من الحالات من طبيعة الوظيفة (K¹) . يستدرج البطل الأميرة على ظهر باخرة بأشياء ذهبية ويذهب بها بعيداً (٢٤٢) ويمكن أن تكون طبقة فرعية خاصة من الإغراء في شكل اقتراح للمقايضة تطرف فتاة عمياء ناجاً رائعاً وترسله إلى خادمتها الشريرة وتعيد الأخيرة في مقابل التاج عيون الفتاة ويتم استعادة العيون بهذه الطريقة

٤ - يتم الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة (K⁴) .

فإذا قتل إيفان تيتينا ، مثلاً ، وتزوج فيما بعد الأميرة التي أطلق سراحها ، فإن «الحصول» هنا ليس عملاً خاصاً بل وظيفة أي مرحلة في تطور عقدة الحكاية . فالأميرة لم يقبض عليها ولم تخنف وإنما تم «الحصول عليها» نتيجة معركة والحصول عليها

في هذه الحالات عنصر منطقي ويمكن أن يتم نتيجة لأفعال أخرى بدلا من المعارك . وبذلك يستطيع إثبات أن يجد أميرة نتيجة رحلة مُوجَّهة

٥ - يتم الحصول في الحال على الشيء المبحوث عنه عن طريق استخدام وسيط سحري (K^6) .

يُسَلِّمُ شابان (يظهرا من كتاب سحري) ظبيًا ذا قرون ذهبية له سرعة إعصار

٦ - استخدام وسيط سحري للتغلب على الفقر (K^6)
تبيص بطة سحرية بيضا من ذهب (١٩٥) وينتمي غطاء المائدة السحري الذي يفرش نفسه ، والحصان الذي يبعثر الذهب إلى هذا الشكل (١٨٦) وهناك شكل آخر لغطاء طاولة الطعام تظهر في شكل رمح ، «أمر الرمح ومباركة الرب دع المائدة تُشرع والطعام جاهزاً» (١٦٧) .

٧ - يتم القبض على الشيء المبحوث عنه (K^7)
وهذا الشكل شكل نموذجي في الأزمان الزراعية يقبض البطل على مهر يسرق التبن (١٠٥) ويقبض على الكركي الذي يسرق حبات البسلة (١٨٧)

٨ - إبطال مفعول اللعنة التي كانت على شخص ما (K^8)
وهذا الشكل شكل نموذجي لـ (A^8) (التسحر) ويتم إبطال

اللعة إما بحرق جلد أو عن طريق طلسم «كوني فتاة مرة أخرى»

٩ - ينجو شخص مذبوح (K⁹)

يُزال دبوس أوسن ميت من الرأس (٢١٠ ، ٢٠٢) ينتفض البطل على أثر رشه بعاء الموت والحياة .

٩ - كما هي الحال في الأسر السلبي حيث يحبر حيوان حيوانا آخر للقيام بفعل ، هنا يقبض ذئب على أرنب ويفرض على أمه أن تحضر له ماء الموت وماء الحياة (١٦٨) وهذه الوسيلة للحياة المسبوقة بالحصول على الماء ، يمكن أن تعزل كطبقة مرعية خاصة (K¹⁰) .

١٠ - تحرير أسير (K¹⁰)

يحطم حصار أبواب زيرانة ويطلق سراح إيقان (١٨٥) وليس لهذا الشكل من الناحية المورفولوجية أية صلة بتحرير شبح غابة ، مثلاً ، لأنه في الحالة الأخيرة يمشى أساس للعرفان ولإعطاء وسيط سحري . وهنا ينتهي سوء الطالع الأولي . وتقع الحكاية رقم ٢٥٩ دليلاً على صورة خاصة للتحرير . فهما يسحب ملك البحر دائماً سجينه إلى الساحل عند منتصف الليل . ويتوسل البطل إلى الشمس أن تحرره . وتتأخر الشمس في مناسبتين وفي المناسبة الثالثة «ترسل الشمس أشعتها ولا يستطيع ملك البحر أن يسحبه مرة أخرى إلى العبودية» .

ويتم أحيانا استلام الشيء المبحوث عنه بنفس صيغ استلام الوسيط السحري (أي تعطي كهديّة ، يُشار لمكانها ، تشتري الخ) ورمز هذه الحوادث : $K F^1$ ، تحويل مباشر ، $K F^2$ ، مؤشر ، إلخ ، كما في عاليه .

XX يعود البطل (التعريف العودة ، الرمز ↓)

عادة ما تتم العودة بنفس أشكال الوصول وعلى كل حال ليس هناك حاجة لربط وظيفة خاصة لتتبع العودة ، لأن العودة تعنى التغلب على الحيز ولكن هذا ليس صحيحا دائما في حالة المغادرة فبعد المغادرة يُعطى وسيط (حصان ، صقر ، الخ) ومعدّها يحدث الطيران أو أشكال أخرى من وسائل السفر ، بينما تحدث العودة للمكان في الحال وغالبا ما تكون بنفس أشكال الوصول وأحيانا يكون للعودة طبيعة الهروب

XXI يُطارد البطل (التعريف المطاردة ، الرمز Pr) .

١ - يطير المطارد خلف البطل (Pr^1) يتبع تنين إيفان (١٦٠) ،
 تطير ساحرة خلف طفل (١٠٥) ، تطير نعامة خلف بنت (١١٢)

٢ - يطلب المطارد الشخص المذنب (Pr^2) وترتبط هذه الصورة كذلك في معظم الأحيان بالهروب الفعلي في الفضاء يرسل والد تين قاربا طائرا ومن القارب يصيحون «[نريد] المذنب المذنب» (١٢٥) .

٣ - يطارد المطارد البطل ، محولا نفسه إلى حيوانات مختلفة . الخ (Pr³) .

ترتبط هذه الصورة في مراحل مختلفة بالهروب . يتبع ساحر البطل في شكل ذئب ورمح وإنسان وديك (٢٤٩) .

٤ - يتحول المطارد (ازواج تنين . الخ) إلى أشياء خفية مغرية وتضع نفسها في طريق البطل (Pr⁴)

«سأجري أمامه وأجعل له النهار حارًا وسأحول نفسي إلى مرج أخضر وفي هذا المرج الأخضر سأحول نفسي إلى بئر وسيعم في هذه البئر كأس ذوقاعدة فضية .. وهما سيمزقون مثل حبوب زهرة الخشخاش» (١٣٦) وتتحول أنثى التنين إلى حدائق ووسائد وأبار ، الخ . ولاتخبرنا الحكاية ، على أية حال ، عن كيفية تمكنها من سباق البطل

٥ - يحاول المطارد أن يلتهم البطل (Pr⁵) .

تتحول أنثى تنين إلى فتاة ، تغرى البطل ثم تتغير إلى لبوة ترغب في التهام أيقان (١٥٥) . تفتح تنين أم فكها من السماء إلى الأرض (١٣٨) .

٦ - يحاول المطارد أن يقتل البطل (Pr⁶)

يحاول أن يسحق سناميتا في داخل رأسه (٢٠٢) .

٧ - يحاول أن يفرض شجرة يحتمي بها البطل (Pr⁷)

XXII إنقاذ البطل من المطاردة (التعريف - الإنقاذ، الرمز .
(Rs)

١ - يُحمل في الهواء (أحيانا يُنقذ بهروب خاطف كلمح
البرق) (Rs¹)
يطير البطل بعيدا على ظهر حصان (١٦٠) أو على ظهر إوزة
(١٠٨)

٢ - يهرب البطل . واضعا عراقل في طريق مطارده (Rs²)
يرمي مرشاة ، مشطا ، فوطة وتتحول هذه إلى جبال وغانات
وبحيرات وكذلك يمزق فيرتوقور Vertogor (مُنوّر الجبل)
وفيرتدوب Vertodub (محوّل البلوط) الجبال وأشجار البلوط
ويضعانها في طريق أنثى التنين (٩٣)

٣ - يتغير البطل ، بينما هو هارب ، إلى أشياء تجعله
لا يمكن التعرف عليه (Rs³)
وتحول أميرة نفسها والامير إلى بنر وقطرة ماء ، إلى كنيسة
وقسيس (٢١٩) .

٤ - يخبىء البطل نفسه أثناء هروبه (Rs⁴)
يخبىء نهر وشجرة تفاح ومدخنة فتاة (١١٣)

٥ - يخبىء جدادون البطل (Rs⁵)
تطلب أنثى التنين الشخص المذنب . يختبيء إيفان عدد
الحدادين .

ويقبضون هم على أنثى التنين من لسانها ويضربونها بمطارقهم (١٣٦) وهناك حادثة في الحكاية رقم (١٥٢) ترتبط دون شك بهذه الصورة يضع جندي الشياطين في حقيبة من القماش (جربديه) فيحملون إلى حداد ويضربون بمطارق ثقيلة

٦ - ينقذ البطل نفسه أثناء هروبه بأن يتحول سريعا إلى حيوانات وحجارة ، إلخ (Rs⁶)

يهرب البطل في شكل حصان ، باقة بيضاء ذات طيات متعددة ، خاتم ، بدرية ، صقر (٢٤٩) . ويعتبر التحول عنصرا ضروريا لهذه الصيغة . ويمكن أن يُحذف الهروب أحيانا ويمكن أن تعتبر مثل هذه الصيغة طبقة فرعية خاصة تُقتل مائة وتنبت حديقة من بقاياها تُقتل حديقة متحول إلى حجر ، إلخ (٢٢٧) .

٧ - يتجنب البطل إغراءات أنثى تنين متحولة (Rs⁷)
يجتث إيفان الحديقة ، البئر ، إلخ ، ويسيل الدم منها (١٣٧)

٨ - لا يسمح البطل لنفسه أن يُلْقَهم (Rs⁸)
يجعل إيفان حصانه يقف فوق فكّي أنثى التنين يتعرف على اللبوة كأنثى تنين ويقتلها (١٥٥) .

٩ - يُنقذ البطل من محاولة لقتله (Rs⁹)
تستخرج الحيوانات السن الميت من راسه في آخر لحظة

١٠ - يقفز إلى شجرة أخرى (Rs¹⁰)

تنتهي كثير من الحكايات عند الإنقاذ من المطاردة . يصل المظل إلى وطنه ويعدها إذا حصل على فتاة ، يتزوجها ، إلخ ومع ذلك فليس هكذا الحال دائما . فالحكاية يمكن أن يكون بها سوء طالع آخر يقابل البطل فقد يظهر شرير مرة أخرى يستولى على كل ما حصل عليه إيقان وربما يقتله . بعبارة أخرى ، يتكرر شر آخر ، أحيانا بنفس الأشكال كما هو في البداية وأحيانا في أشكال أخرى جديدة على الحكاية . وبهذا تبدأ حكاية جديدة . ولاتوجد أشكال محددة لشر متكرر (بمعنى أننا حصل مرة أخرى على اختطاف وسحر وقتل إلخ) ولكن هناك أشرارا معينين يرتبطون بسوء الطالع الجديد ، وهم أخوة إيقان الكبار فبعد عودته بقليل يسرقون جائزته بل وأحيانا يقتلونه . وإذا سمحوا له بالعيش ، عندها - وللحصول على بحث حديد - همم الضروري مرة أخرى وضع عائق فراغي عظيم بين البطل والشيء المطلوب . ويتم ذلك برمي البطل في هاوية (حفرة ، مملكة تحت سطح الأرض ، وأحيانا في البحر) يبقى أحيانا داخلها لمدة ثلاثة أيام كاملة بعدها يبدأ كل شيء من جديد أي ، مقابلة عفوية مرة أخرى مع مانح ، إتمام محاكمة بنجاح أو تقديم خدمة . إلخ ، حصول على وسيط سحري واستخدامه لإعادة المظل إلى وطنه ومملكته . ومن هذه اللحظة يصبح تطور الحكاية مختلفا عن بدايتها وسنعرض له فيما يلي .

وتدل هذه الظاهرة على حقيقة وهي أن العديد من الحكايات تتألف من سلسلتين من الوظائف يمكن تسميتها «بحركات»

(movements) . فيخلق فعل شر جديد «حركة» جديدة وبهذه الطريقة تترابط أحياناً سلسلة كاملة من الحكايات في حكاية واحدة . ومع ذلك لا تشكل عملية التطور التي سنصفها لاحقاً استمرارية الحكاية ، رغم أنها تخلق حركة جديدة . ومما يرتبط بذلك وجوب السؤال عن كيفية تمييز عدد الحكايات في كل نص

٧١١٠ Villiers أخوة إيفان جائزته (و يرمونه في هاوية)

لقد رمز للشرب A . فإذا اختطف الأخوة عروس إيفان فإن رمز هذا الفعل سيكون A^1 وإذا سرقوا الوسيط السحري يكون الرمز A^2 . والخطف المصحوب بقتل يرمز له بـ A^1_{14} والأشكال المرتبطة برمي المطل . في هوة سوف يرمز لها بـ $A^1 A^2$ ، A^2_{14} ، الخ .

٧١١١ $X-XI$ يبدأ البطل مرة أخرى في البحث عن شيء ما (C) ↑ انظر (X-XI) .

أحياناً يحذف هذا العنصر هنا يتجول إيفان ويكي كما لو كان يفكر في العودة . ويغيب دائماً العنصر B (الإرسال) في هذه الحالات حيث لا يوجد سبب في إرسال إيفان ، فهو الشخص الذي اختطفت منه العروس .

٧١١٢ XII يصبح البطل مرة أخرى موضوع الأفعال المؤدية إلى الحصول على وسيط سحري (D) انظر (XII) .

XIII^{bis} يتفاعل البطل مرة أخرى مع أفعال الشخصية
المانحة في المستقبل (E) (انظر XIII) .

XIV^{bis} وضع وسيط سحري جديد تحت تصرف البطل
(F) (انظر XIV) .

XV^{bis} يُحضر البطل أو يُسفر إلى مكان الشيء المرغوب
الحصول عليه (G) (انظر XV) وفي هذه الحالة يصل إلى
الوطن

ومن هذه النقطة ، يتطور سرد الحكاية بصورة مختلفة
وتُعطى الحكاية وظائف جديدة .

XXIII يصل البطل ، دون أن يكشف أمره ، إلى الوطن أو إلى
بلد آخر (التعريف الوصول دون انكشاف الأمر ، الرمز
(D)

هنا يمكن التفريق بين طبقتين (١) الوصول إلى الوطن
ويبقى فيه البطل مع صاحب حرفة ما (صانع ، خياط ،
إسكافي ، إلخ)

ويعمل كصبي مبتدئ ، (٢) يصل إلى بلاط ملك ويخدم إما
كطاه أو سائس للحيل وفي نفس الوقت ، من الضروري أحياناً
الإشارة إلى وصوله كذلك .

XXIV يدعى بطل مزور ادعاءات لا أساس لها من الصحة
(التعريف ادعاءات كاذبة ، الرمز L) .

إذا وصل البطل الوطن يقدم أخوانه الادعاءات الكاذبة
وإذا كان يخدم في مملكة أخرى يقدم الادعاءات قائد حربي ،
حامل ماء ، أو غيرهما . يقدم الأخوان أنفسهم كحاصلين على
الجائزة ويتقدم القائد على أنه المنتصر على التنين ويمكن
اعتبار هذين الشكلين كطبقتين خاصتين

XXV يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل (التعريف مهمة
صعبة ، الرمز M) .

وهذه الوظيفة واحدة من العناصر المفضلة في الحكاية
والمهام تُعين أيضاً خارج الارتباطات التي وضعناها قبل قليل .
لكن هذه الارتباطات ستعالج لاحقاً دعنا الآن ننظر في مسألة
المهام في حد ذاتها فهي مختلفة بحيث إن كل واحدة منها تحتاج
إلى رمز منفرد ومع ذلك ليست هنالك من حاجة في الوقت
الحاضر للتفاصيل ولأننا لن نجري توزيعاً دقيقاً ، سنقوم
بتعداد كل الحالات الموجودة في المادة التي ندرسها وتصنيفها في
مجموعات تقريبية .

محاكمة بطعام وشراب

أكل عدد معين من الثيران أو حمولة عربية من الخبز أو شراب
مقدار كبير من البيرة (١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٤)

محاكمة بالفار

الاستحمام في حمام من الحديد المصهور وهذه الصورة
مرتبطة بالمحاكمة السابقة (١٣٧) (١٣٨) . وهناك صورة
أخرى تشمل الاستحمام في ماء مغلي ساخن (١٦٩)

محاكمة بالإلغاز ومشابهة ذلك

- تقديم لغز يصعب حله (٢٣٩) ' حكاية وتفسير حلم (٢٤١) :
' تفسير معنى صراخ غراب عند شباك القيصر وطرده (٢٣٧) '
تضمن العلامات المميزة لبنت القيصر (٢٣٨) .

محاكمة من خلال الاختيار

- اختيار الشخص المطلوب من بين اثنتي عشرة فتاة (أو فتى)
متشابهة (٢١٩ ، ٢٢٧ ، ٢٤٩) .

الاختباء والتفتيش .

- أن يخبيء الشخص نفسه بحيث يصعب اكتشافه (٢٢٦) .

تقبيل الأميرة في نافذة (١٨٠ ، ١٨٢) .

القفز من فوق البوابة (١٠١)

اختبار قوة وحذق وثبات .

- تخفق أميرة إيفار في الليل أو تعصده (١٩٨ ، ١٢٦) ' تعطي
للبطال مهمة النقاط رؤوس تنين محتجز (١٧١) ' ترويض
حصان (١٩٨) : أو جلب قطع من الأحصنة المتوحشة
(١٧٠) ' أو هزيمة فارسه (٢٠٢) ' أو منافس . (١٦٧)

- اختبار القحمل أن يقضى سبع سنوات في مملكة الصفيح
(٢٧٠)

مهام تزويد وصناعة

أن يقدم دواء (١٢٢) ، أن يحصل على فستان عرس ، خاتم ، حذاء (١٣٢ ، ١٣٩ ، ١٥٦) ، أن يسلم شعر ملك البحر (٢٤٠) ، أن يسلم قارب طائر (١٤٤) ، أن يسلم ماء الحياة (١٤٤) ، أن يزود فرقة جيش (١٤٤) ، أن يحصل على سبعة وسبعين مهرا (١٧٠) ، أن يبني قصرا في ليلة واحدة (١٩٠) ، أو قنطرة موصلة إليه (٢١٦) ، أن يحضر «قرينا للفرد غير المعروف الذي املكه ليجعل منهما زوجين» (٢٤٠) .

مهام صناعة

أن يخطط قمصانا جديدة (١٠٤ ، ٢٦٧) ، أن يخبز رغيفا (٢٧٦) ، وكهمة ثالثة في هذه الحالة يطلب القيصر أفضل راقص .

مهام أخرى

أن يلتقط ثمار التوت من غابة أو شجرة معينة (١٠٠) ، (١٠١) ، أن يعبر حفرة براءة (١٣٧) ، أن يجد شخصا ما «شمعته تضيء بنفسها» (١٩٥) .
وستلخص التمييز بين هذه المهام والعناصر التي تشابهها لدرجة كبيرة في الفصل المتعلق بالتمثيل

XXVI تنتهي المهمة (التعريف الحسل ، الرمز N)

تواري اشكال الحلول اشكال المهام بدقة فتنتهى بعض المهام

قبل أن تبدأ أو قبل الوقت المطلوب من قِبَل الشخص الذي
خصص المهمة وهكذا يجد البطل العلامات المميزة للأميرة قبل
أن يُطلب منه ذلك . وسنرمز للحلول الأولية لهذا النوع بالرمز
(١٧)

XXVII يتم التعرف على البطل (التعريف المَعْرِف ، الرمز Q)

يتم التعرف عليه بعلامة أو رسم (مثل حرح أو علامة على
شكل نجمة) أو شيء يعطى له (خاتم ، فوطه ، الخ) ويخدم
التعرف في هذه الحالة وتلبيقة موارد لعملية الرسم أو العلامة
ويعرف البطل أيضاً بإنجازه المهام الصعبة ويسبق هذا دائماً
قدوم غير معروف

وأخيراً يمكن أن يعرف البطل مباشرة بعد فترة طويلة من
الفراق . وفي الحالة الأخيرة ، يمكن أن يعرف الوالدان
والأطفال والأخوة والأخوات بعضهم البعض ، الخ .

XXVIII يُكشف أمر البطل المزيف أو الشرير (التعريف كشف الادعاء ، الرمز EX)

ترتبط هذه الوظيفة ، في معظم الحالات ، بالتي سبقتها
وأحياناً تكون نتيجة مهمة لم تكتمل (البطل المزيف لا يستطيع
أن يرفع رؤوس تنين) وغالباً ما تقدم هذه الوظيفة في شكل قصة
(«هنا حكّت الأميرة كل شيء كما كان») وأحياناً تحكى كل
الأحداث من البداية في شكل حكاية ويكون الشرير من بين

نفسه من خلال تعابير الاعتراض التي يبديها (١٩٧) . وأحياناً تُفنى أغنية تقص ما حدث وتكشف الشرير (٢٤٤) . وتحدث أنواع أخرى من الكشف أيضاً (٢٥٨) .

XXIX ظهور البطل في شكل جديد . (التعريف **الظهور الجديد** ، الرمز : T) .

١ - يتم ظهور جديد عن طريق العمل السحري لمساعد (T^1) .

يمر البطل خلال أذني حصان (أو بقرة) ويحصل على شكل جديد أنيق .

٢ - يعني البطل قصراً منيفاً (T^2) يسكن البطل نفسه في القصر كالأمير . تستيقظ فجأة حسناء أثناء الليل في قصر جميل (١٢٧) . ورغم أن البطل أحياناً لا يتحول في هذه الحالات فإنه يتغير في شكله الخارجي .

٣ - يلبس البطل ملابس جديدة (T^3) .
تلبس فتاة ملابس (سحرية^٤) ومجوهرات وفجأة تحظى بحمال وهاج يعجب به الجميع (٢٢٤) .

٤ - صيغ منطقية وهزلية (T^4) .
ويمكن تفسير هذه الأشكال جرنياً بما سبقها (كتحويلات لها) ويجب أن تدرس وتشرح جرنياً بارتباطها مع دراسة الحكاية

النادرة حيث كانت بدايتها . ولاتتم في هذه الحالات تغيرات
مظهر فعلية ولكن يتم ظهور جديد بالخدا ع فمثلا «يقود الثعلب
كوزينكا Kuzinka إلى ملك ليقول له إن كوزينكا وقع في جدول
ويطلب ملابس . ويعطي الثعلب ملابس ملكية . ويظهر بها
كوزينكا ويؤخذ على أنه ابن القيصر ويمكن أن تصاغ كل
الحالات الشبيهة كما يلي يؤخذ الدليل غير الصحيح على
الثروة والجمال على أنه دليل صحيح

XXX يعاقب الشرير (التعريف - العقاب ، الرمز U)
يقتل الشرير بالرصاص أو ينفي أو يربط إلى ذيل حصان أو
ينتحر وفي مقابل ذلك يكون عندما عفو مني على شهامة (U -
سلبي) وعادة مايجازى فقط الشرير أو البطل المزيغ في الحركة
الثانية بينما الشرير الأول يعذب فقط في تلك الحالات التي تكون
فيها المعركة والمطاردة غائمتين عن القصة . وماعدا ذلك فإنه
يقتل في معركة أو يموت خلال المطاردة (تمعجر الساحرة في
محاولتها لشرب البحر)

XXXI يتزوج البطل ويعتلي العرش (التعريف زفاف ،
الرمز : W) .
١ - يمنح البطل عروسًا ومملكة في الحال أو يتسلم نصف
المملكة أولا وكل المملكة عند وفاة الوالدين (W) .
٢ - وأحيانًا يتزوج البطل دون أن يعتلي العرش لأن عروسه
ليست أميرة (W) .

- ٢ - وأحياناً على العكس لا يذكر سوى اعتلاء العرش (W^1) .
- ٤ - إذا تدخل فعل شر جديد في الحكاية قبل الزفاف ، فإن الحركة الأولى تنتهي بخطوة أو وعد بالزواج (W^1)
- ٥ - على عكس الحالة السابقة ، يفقد بطل متزوج زوجه ، ويستعاد الزواج كنتيجة للطلب (يرمز للزواج المستعاد بـ W^2)
- ٦ - وأحياناً يتسلم البطل هدية مالية أو تعويضاً بدلاً عن الزواج بالأميرة (W^3)

وهنا تختم الحكاية أو تصل إلى النهاية وينبغي أن نقول هنا بوجود عدة أفعال لأبطال الحكاية في حالات فردية لا تطابق الوظائف المذكورة عاليه ولا تُعرف بها . ومثل هذه الحالات نادرة . وهي إما أن تكون أشكالاً لا يمكن فهمها بدون مادة مقارنة أو أنها أشكالاً متحولة من حكايات من طبقة مختلفة (نوارد Anecdotes أشكال Legens الخ) وتُعرف مثل هذه على أنها عناصر مهمة ويرمز لها بالرمز X)

ماهي النتائج التي يمكن أن نصل إليها من الملاحظات السابقة ؟ أولاً ، وقبل كل شيء ، نقول بنتائج قليلة عامة ملاحظ أن عدد الوظائف الفعلية محدود جداً فهناك واحدة وثلاثون وظيفة فقط يمكن ملاحظتها . وتتطور أحداث كل الحكايات التي في مادتنا داخل حدود هذه الوظائف . ويمكن قول الشيء ذاته بالنسبة لأحداث عدد كبير من حكايات الشعوب الأخرى . إضافة إلى ذلك ، إذا قرأنا كل الوظائف الواحدة تلو الأخرى نلاحظ أن كل وظيفة تؤدي إلى التي تليها بالضرورة المنطقية والفنية . وكذلك نرى أنه لا توجد وظيفة تستبعد

الأخرى وأنها تقوم كلها على محور واحد وليس ، كما قيل ، على عدة محاور .

سنعطي الآن نتائج فردية عديدة لكنها باللغة الأهمية . فنلاحظ أن عدداً كبيراً من الوظائف منظمة في أزواج (المنع - المخالفة ، الاستكشاف - التسليم ، الصراع - الانتصار ، المطاردة - التسليم ، الخ) ويمكن أن ترتب الوظائف الأخرى في مجموعات ، فمثلاً ، يتكون تعقيد الحكاية من وظيفة الشر والإرسال وقرارد الفعل ومغادرة الوطن (ABC ↑)

وتشكل العناصر (DEF) كلاً أيضاً وبجانب ذلك هناك وظائف فردية على غرار هذه التشكيلات (الغياب ، العقاب ، الزواج ، الخ) .

وهذه مجرد ملاحظة حول هذه النتائج الخاصة في هذه المرحلة وستبرهن ملاحظة إمكانية ترتيب الوظائف في أزواج على فائدتها لاحقاً وكذلك النتائج العامة التي توصلنا إليها هنا .

لا بد أن نفحص في هذه المرحلة نصوصاً فردية للحكايات عن قرب . ويمكن أن نجيب على السؤال حول كيفية تطبيق هذا المخطط على النصوص وعما تشكل الحكايات الفردية بالنسبة للمخطط عن طريق تحليل النصوص فقط . لكن السؤال المعكوس «ماذا يمثل المخطط بالنسبة للحكايات»^٩ فيمكن أن يجاب عليه الآن . فالمخطط وحدة قياسية للحكايات الفردية نقيسها به لنعرّفها مثلما نقيس قماشاً بالياردة لقرر طوله . إن تطبيق المخطط على حكايات مختلفة يمكن أيضاً أن يُعرّف علامات الحكايات ببعضها البعض وبحسب تنبأ بأن مشكلة قراءة الحكايات ومشكلة المواضيع (Themes) واختلافاتها يمكن أن تجد حلاً جديداً بفضل هذا المخطط

الفصل الرابع

**تمثيلات حالات المعنى
المورفولوجي المزدوج
لوقيفة واحدة**

لقد أوضحنا من قبل أن الوظائف يجب أن تُعرّف بصورة مستقلة عن الشخصيات التي من المفترض أن تنفذها وإذا ما اتبعنا تعداد الوظائف نصبح مقتنعين أن الشخصيات يجب أيضاً أن تُعرّف بصورة مستقلة عن الكيفية والصورة التي تنفذ بها الوظائف وهذا يُعقّد أحياناً تعريف الحالات الفردية ذلك لأن وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة بالضبط . ويظهر أساً نواجه هنا تأثير أشكال معينة على بعضها البعض ويمكن أن تسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف لا يمكن أن توضح هذه الظاهرة المعقدة بصورة جلية هنا ويمكن أن نحصص بصفاتها ضرورية لما سيأتي من تحليل فقط . دعنا نفحص حالة كنموذج (١٦٠) يسأل إيفان ساحرة عن حصان . وتقترح عليه أن يختار الأفضل من قطيع متشابه من المهور . فيختار البطل الحصان الأفضل ويأخذه . يعتبر الفعل في منزل الساحرة اختباراً للبطل من الشخصية المانحة ، يتبعه استلام الوسيط السحري لكن في حكاية أخرى (٢١٩) نرى أن البطل يرعب الزواج من بنت جني الماء فيطلب الجني من البطل أن يختار عروسه من بين اثنتي عشرة غادة متشابهات فهل يمكن أن تُعرّف هذه الحالة أيضاً على أنها اختبار من الشخصية المانحة ؟

من الواضح أنه رغم الخاصية الشبيهة للأفعال ، فإننا نواجه عنصرًا مختلفًا كليًا - مهمة صعبة مرتبطة بالاختبار . لقد حدث تَمَثُّل شكل لشكل آخر . وبدون أن نشغل أنفسنا بمسألة أولوية هذا المعنى أو ذاك يجب أن نجد المعيار الذي سيسمح لنا في كافة الحالات أن نفرق بين العناصر دونما اعتبار للأفعال المتشابهة .

وفي تلك الحالات فمن الممكن دائمًا أن نكون محكومين بمبدأ تعريف الوظيفة حسب نتائجها . فإذا كان استلام الوسيط السحري يتبعه حل المهمة ، فهذه حالة اختبار الشخصية المانحة للطل (D^1) وإذا كان استلام العروس يتبعه زواج ، يكون لدينا إذن مثال على مهمة صعبة (M) .

ويمكن أن نفرق بين المهمة الصعبة والإرسال ذي الطبيعة المعقدة بنفس الطريقة . فإرسال شخص للبحث عن ظبي ذي قرون ذهبية يمكن أن يسمى «مهمة صعبة» لكن مورفولوجيًا يعتبر مثل هذا الإرسال عنصرًا مختلفًا عن مهمة تعدها أميرة أو ساحرة . وإذا كان الإرسال يؤدي إلى مغادرة أو بحث مطول ($C \uparrow$) أو مقابلة الشخصية المانحة إلخ نكون قد حصلنا على عنصر تعقيد (B ، فقدان ، إرسال) وإذا ما تم حل المهمة حالًا وادى مباشرة للزواج ، فإننا نكون قد حصلنا على $M - N$ (مهمة صعبة وحلها)

إذا تبع الزواح تحقيق المهمة ، فإن هذا يعني أن العروس قد كُسبت أو حصل عليها عن طريق تحقيق المهمة . وبهذه الطريقة تكون نتيجة المهمة (ويعرف العنصر على أساس نتائجه) هو

الحصول على الشخص المبحوث عنه أو الشيء (لكن ليس الحصول على الوسيط السحري) والمهام الصعبة يمكن أن تصدق عليها بالاختبار أو دونه . والحالة الأخيرة نادرًا جدًا ما تحدث (حدثت مرتين في مادتنا ، حكاية ٢٤٩ ، ٢٢٩) يتبع الحصول على الشخص المرغوب فيه حل المهمة وعليه فإننا نصل إلى الملخص التالي كل المهام التي تؤدي إلى بحث يجب أن تعتبر على أساس B ، وكل المهام التي تؤدي إلى استئلام الوسيط السحري يجب أن تعتبر على أساس D . كل المهام الأخرى تعتبر نوعين من M مهام مرتبطة باختبار عروسين لبعضهما البعض والزواج ، ومهام لا ترتبط بذلك

دعنا ننظر لحالات أكثر بساطة للتمثيلات والمهام الصعبة هي المورد الأكثر غنى للأنواع المختلفة من التمثيل تطلب أميرة أحيانًا بناء قصر سحري يبينه البطل في الحال بمساعدة وسيط سحري ولكن بناء قصر سحري يمكن أيضًا أن يهزم في سياق معنى مختلف كليًا . فبعد كل مأثره . يبني البطل قصرًا في طرفة عين ويظهر كأمير وهذا نوع خاص من التحول - وهو التالي - وليس حلًا لمهمة صعبة فقد تمثل شكل متأخر بينما يجب أن يبقى هنا السؤال عن أولية الشكل في كلا المعنيين مفتوحاً

وأخيراً ، يمكن أن تمثل المهام أيضًا بمقابلة تنين بمقابلة تنين يحتطف أميرة أو يعيش في مملكة فسادًا والمهام التي تطلبها أميرة تعتبر عناصر مختلفة كلية . ولكن في حكاية معينة تطلب الأميرة أن يهزم البطل التنين إذا ما أراد أن يتزوجها . هل يمكن اعتبار مثل هذه الحالة M (مهمة صعبة) أو H (صراع) ؟

لتنتهى هذه الحالة إلى مهمة لأنها متبوعة بزواج ولأن الصراع مُعرَّف أعلاه على أنه صراع مع شرير . والتنين في هذه الحالة ليس شريراً ، لكنه مقدم بصورة مؤقتة وليس له البتة أي تدخل في مجرى الأحداث ، ويمكن أن يستبدل بمخلوق آخر يُدبح أو يستأنس (قارن مهمتى استئناس حصان ، هزيمة خصم) .

والعناصر الأخرى التي غالباً ما تتمثل بعضها البعض ، هي فعل الشر الأولي ومطاردة الشرير فتبدأ حكاية ٩٢ بأخت إيفان (ساحرة ، تسمى أيضاً أنثى تنين) وهي تجتهد لالتهام أخيها ويهرب الأخ من المنزل . ومن هذه النقطة تتطور الأحداث تتحول هنا أخت التنين (وهي شخصية مطاردة بصورة عامة) إلى أخت البطل . وتتحول عملية المطاردة إلى بداية الحكاية وتستخدم A (الشر) وبالذات $A^{(v)}$ وإذا ما قارنا كيفية فعل أنثى التنين أثناء المطاردة بكيفية فعل زوج الأب في بداية حكاية ما ، فإننا سنحصل على تشابه يسلط بعض الضوء على بدايات الحكاية التي تعذب فيها زوج أب ابنة زوجها من امرأة أخرى إن مثل هذه المقارنة تصبح مهمة بوجه خاص إذا أضفنا إليها دراسة الصفات التي تتميز بها هذه الشخصيات . وبتقديم مادة أكثر يمكننا أن نظهر أن زوج الأب قد تحولت إلى أنثى التنين في بداية الحكاية وأن لها بعض سمات ساحرة وبعض السمات العادية . ويمكن أحياناً إجراء مقارنة مباشرة بين الظلم والمطاردة . فحالة أنثى تنين تحول نفسها إلى شجرة تفاح تقف على قارعة طريق يسافر فيه البطل وتجذبه بسحر فاكهتها

القائلة ، يمكن أن تقارن في الحال بعرض زوج الأب لتفاح مسموم يُرسل لابنة زوجها . ويمكن أن تقارن تحول أنثى تنين إلى شحانة بتحول ساحرة (أرسلتها زوج الأب) إلى سيدة سوق ، إلخ .

وهناك ظاهرة أخرى تشبه التمثل وهي المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة . وأبسط مثال على هذا النوع موجود في الحكاية رقم ٢٦٥ . يخرج أمير في رحلة ويمنع زوجه من مغادرة المنزل . وتظهر هنا «عجوز صغيرة الحجم يبدو عليها الطبيب والبساطة وتساؤها : لماذا أنت ضجرة ؟ لو أحببت أن تنظري إلى عالم الله ! لو تمشي في الحديقة فقط » إلخ (استدراج شرير ، ٣٦) . تخرج الأميرة إلى الحديقة وبذلك تكون قد استجابت لاستدراج الشريرة ولم تطع في نفس الوقت أمر زوجها (S^٢) . وبذلك يكون لخروج الأميرة من المنزل معنى مورفولوجي مزدوج . وهناك مثال آخر أكثر تعقيداً في الحكاية رقم ١٨٠ ، وفي حكايات أخرى . فهنا نجد مهمة صعبة (تقبيل الأميرة . وهي ممتطية حصاناً يجرى بأقصى سرعة له) تتحول إلى بداية الحكاية ، وتتسبب في مغادرة البطل (بمعنى أنها تقع في طبقة اللحظة المتصلة ، B) . وما يميز هذه المهمة ، عندما تكون في صورة دعوة ، أنها شبيهة بما نطق به والد الأميرة المخطوفة (انظر مثلاً «من سيقبل ابنتي الأميرة ميلوليك Milolika) وهي ممتطية جوادها بسرعة . . . «من سيبحث عن بناتي . إلخ» . تقدم الدعوة في الحالتين نفس العنصر (B^١) . لكن إضافة إلى ذلك ، فإن الدعوة في الحكاية ١٨٠ هي في نفس

الوقت مهمة صعبة . فهنا ، كما هي الحال في حالات عدة شبيهة ، تتحول المهمة الصعبة إلى عقدة وتستخدم كعنصر B بينما تبقى في نفس الوقت كعنصر M .

وبالتالي فإننا نرى أن السبل التي تنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة . ويتحول شكل معين إلى موقف مختلف ، حاصلة على معنى جديد أو مبقية في نفس الوقت على معنى قديم . وكل هذه الظواهر تُعَقِّدُ التحليل وتحتاج إلى اهتمام خاص حينما نبدا بمقارنتها لبعضها البعض .



الفصل الخامس

**بعض العناصر الأخرى
في الحكاية**

١ - عناصر مساعدة لربط الوظائف

تشكل الوظائف العناصر الأساسية للحكاية ، وهي عناصر ينبنى عليها سير الأحداث . وإلى جانب ذلك ، هناك أجزاء مهمة جدا ، على الرغم من أنها لا تقدر تطور الحكاية نلاحظ أن الوظائف لا تتبع دائما بعضها البعض في ترادف مباشر . وإذا أدت شخصيات مختلفة الوظائف التي تتبع بعضها البعض ، فإن الشخصية الثانية يجب أن تعرف كل ما جرى حتى ذلك الوقت ويتصل بهذا أن نظاما كاملا لتوصيل المعلومات قد طُوِّر في الحكاية وفي أشكال فنية أخاذة ، أحيانا ويعيب هذا التذكير أحيانا من الحكاية وعمدها تمثل الشخصيات إما ميكانيكيا (*ex machina*) أو عارفة بكل شيء . ومن حاسب آخر ، يستخدم أحيانا التذكير حيث لا يكون ضروريا أبدا وتستعمل أشكال التذكير هذه أحيانا لربط وظيفة مع أخرى في سرد أحداث الحكاية فمثلا يتم القبض على أميرة اختطفها كوشي (*Koscey*) ، وتؤخذ بعيدا . تنشأ مطاردة ويمكن أن تبدأ المطاردة مباشرة بعد عملية القبض لكن الحكاية تدخل كلمات حصان كوشي (*Koscey*) ، أتى الأمير إيفان وأخذ معه ماريامورفنا (*Mar'ja Morevna*) . إلخ وبذلك فإن عنصر K يرتبط مع عنصر Pr ، الإنجاز مع المطاردة (١٥٩) . وهذه

أبسط حالات التذكير . ومما يلفت النظر فنيا الشكل التالي
امرأة مالكة لتفاح سحري لديها أوتار موسيقية ممدودة على
رأس جدار . يقفز إيفان ، عند عودته ، على الجدار ويلامس
الأوتار ، مخبراً بذلك الساحرة بالسرقة . تبدأ بذلك مطاردة .
فتستخدم الأوتار (كأداة وصل بين وظائف أخرى) في الحكاية
عن طائر النار في قصص أخرى

وتقدم الحكايتان ١٠٦ و ١٠٨ حالة أكثر تعقيداً فهنا
ساحرة تأكل فنتها بدلاً من أن تلتهم إيفان . لكنها لاتعرف ذلك
ويخبرها إيفان ضاحكا من مخبئه بذلك وبعدها يهرب وتبدأ
مطاردة جديدة .

ولدينا الحالة المعكوسة حينما يحب أن يعرف شخص مطارد
أنه مطارد فيضع أذنيه على الأرض ويسمع المطاردة .
وهناك شكل خاص من المطاردة مصحوبة بتحول بنات تنين
أو زوج إلى حدائق أو أبار ، وهي كما يلي . بعد أن ينتصر إيفان
على تنين ويبدأ في التوجه للوطن يرجع مرة أخرى فيتصنعت
لأنثى التنين تتحدث ويعلم بالمطاردة .

ويمكن أن تسمى مثل هذه الحالات بالتذكير المباشر . وفي
الواقع ، إن B ، وبالذات B² (إعلان سوء الطالع) ، و G
(يتسلم الشرير معلومات عن البطل أو العكس) تناسبه هذه
الطبقة . لكن بما أن هذه الوظائف مهمة لتعقيد الحكاية فإنها قد
اتخذت طبيعة الوظائف المستقلة .

ونواجه التذكير في فترات بين أكثر الوظائف اختلافاً . فمثلا
ترسل أميرة مخطوفة كلباً صغيراً (جرو) لوالديها برسالة توضح

أن كوزمياكا (Kozemjaka) يمكن أن ينقذها (يرتبط الشر بإرسال البطل B, A) ويعلم القيصر عن البطل . ويمكن أن تُنمق المعلومات المشابهة عن البطل ببعض التعبيرات العاطفية وهناك شكل معين لهذه الظاهرة هي شتم البطل من قبل أعدائه وحساده (يُدعى أنه ، إلخ) وكنتيجة لذلك يُرسل البطل وفي حالات أخرى يفاخر البطل فعلا بقوته (١٩٢) وتلعب الشكاوى نفس الدور في حالات معينة

ويأخذ أحياناً مثل هذا التذكير صورة حوار وقد طورت الحكاية أشكالاً قانونية لعدد من مثل هذه الحوارات . فمن أجل توصيل هديته السحرية ، يجب أن يعرف الماسح ما حدث قبل ذلك . وهكذا يكون لدينا حوار بين الساحرة وإيفان . ويصدق الشيء نفسه في حالة المساعد الذي يجب أن يعرف عن سوء الطالع الذي حدث قبل أن يفعل شيئاً نيابة عن البطل . وهكذا يكون لدينا حوار إيفان المتميز مع حصانه أو مع مساعدين آخرين .

وعلى الرغم من اختلاف الأمثلة السابقة إلا أنها متحدة في خاصية عامة . ففي كل حالة تكتشف شخصية واحدة شيئاً من الأخرى وبذلك ترتبط وظيفة سابقة بالتى تليها وإذا ما كان على الشخصيات أن تحد أولاً شيئاً ما (عن طريق إعلان مباشر ، سماع محادثة ، إشارات صوتية ، شكاوى ، شتم .. إلخ) قبل أن تبدأ بفعل شيء ، فهي إذن من الجانب الآخر تحقق وظيفتها دائماً لأنها ترى شيئاً ما ويخلق هذا نوعاً ثانياً من الروابط يبنى إيفان قصراً مقابلاً لقصر

القيصر فيراه القيصر ويعرف أنه إيفان ويتبع ذلك زواج إيفان من ابنة القيصر وبهذه الطريقة ترتبط T مع W .
 ويستخدم أحيانا منظار في هذه الحالات وغيرها . وتؤدي شخصيات مثل تشوتكي (*Cutkii*) (حاد السمع) وزوركي (*Zorkii*) (حاد البصر) دوراً مشابهاً مرتبطاً بوظائف أخرى .
 وإذا كان الشيء المطلوب شيئاً صغيراً جداً لو بعيداً جداً .
 إلخ . تستخدم وسيلة ربط مختلفة . فيحضر الشيء (أو الشخص) يحصر عجوز للقيصر طائراً (١٢٦) ' يحضر الراعي للملكة تاجاً (١٢٧) ' يحضر رامي سهام ريشة من طائر النار للقيصر (١٦٩) ' تحضر عجوز بعض الحرير (أو الكتان) للقيصر وفلمُ خراً

وترتبط الوظائف المختلفة جداً بهذه الطريقة . ففي الحكاية التي تدور حول طائرة النار يحضر إيفان أمام القيصر ويُستخدم الشيء نفسه بصورة مختلفة في الحكاية (١٤٥) حيث يُحضر أب أباءه أمام الملك ويكون عندنا في الحالة الأخيرة هذه ارتباط ليس لوظيفتين ، لكن لحالة استهلاكية وإرسال فالقيصر أعزب ويُحصر سبعة رجال بارعين أمامه ويرسلهم للبحث عن عروس .

ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا مثلاً وصول البطل ليلة رفاف خطيبته التي يطلب يدها بطل مزيف وهذا يرتبط العنصر L (ادعاءات محاد ع) مع العنصر Q (التعرف على البطل) لكن نفس الوظائف ترتبط بصورة أكثر حيوية يُدعى كل الشحاذين لاحتفال ويظهر البطل من بينهم . إلخ . ويحدد الاعداد لحفلة

كبيره كذلك لربط N (حل مهمة) مع Q (التعرف على البطل) فالبطل قد حل المهمة التي عينتها الأميرة له . لكن لا أحد يعرف أين هو . فتقام حفلة وتدور الأميرة بين الضيوف ويتبع ذلك التعرف على البطل . وتُظهر الأميرة بنفس هذه الطريقة البطل المزيف . يؤمر بتفتيش عسكري ، وتمر الأميرة في الصفوف وتعرف المدعى . ولانحتاج أن نعتبر الدعوة للحفلة وظيفة فهي عنصر مساعد في ربط L أو N مع Q .

التشكيلات الخمس أو الست التي عُدت ، لم تُقدم بصورة منتظمة هنا ، وهي لاتستنفذ كل الإمكانيات لكن هذا ليس ضرورياً لأهدافنا في الوقت الحاضر . وسنرمز لهذه العناصر التي تخدم كوسيلة ربط بين وظيفة وأخرى بالرمز (§)

ب - عناصر مساعدة تتكرر ثلاث مرات

لدينا عناصر ربط متشابهة في حالات ثلاثية مختلفة . لقد شرحت ظاهرة التكرار الثلاثي بما فيه الكفاية في التراث العلمي . ولسنا بحاجة إلى التركيز عليها هنا . على أننا سنذكر فقط أن هذه الظاهرة يمكن أن تحدث بين تفاصيل فردية ذات طبيعة وصفية (رؤوس التنين الثلاثة) وكذلك بين وظائف فردية ، ووظائف روحية (المطاردة - النجاة) ومجموعات ووظائف وحركات كلية . ويمكن أن يظهر التكرار كتوزيع متساو (ثلاث مهمات ، ثلاث سنوات خدمة) وكتراكم (المهمة الثالثة هي الأصعب والمعركة الثالثة هي الأسوأ) أو يمكن أن تنتج نتائج سيئه مرتين قبل الثالثة ، وهي النتيجة الفائزة

ويمكن أن يتكرر الفعل ببساطة أحياناً بصورة ميكانيكية ، لكن في حالات أخرى ولتجنب تطورات إضافية للفعل ، من الضروري تقديم بعض العناصر التي توقف التطور وتدعو للتكرار . فمثلاً يتسلم إيفان هراوة أو عصا أو سلسلة من والده فيرمي الهراوة في الهواء مرتين متتاليتين (ويلتقط السلسلة) وتتحطم عند سقوطها . ويؤمر بهراوة جديدة ولكن تبرهن الثالثة فقط على أنها المناسبة . ومحاولة وسيط سحري لا يمكن أن تعتبر وظيفة مستقلة ، فهي تعطي الدافع لاستلام الوسيط ثلاث مرات .

يقابل إيفان عجوزاً (ساحرة ، غادة) ترسله لاختها . ويعرف الطريق من بيت أخت إلى الأخرى عن طريق لفة خيط ، ويحدث الشيء نفسه في تقصى أخت ثالثة ودور لفة الخيط في التوجيه في هذه الحالة ليس الوظيفة G لفة الخيط تقود من مانع لآخر وهي حالة يكون دافعها التكرار الثلاثي لصيغة المانع ويمكن أن يكون هذا هو وظيفتها الرئيسية لكن ، إضافة لذلك ، فإن لفة الخيط تقود معها البطل إلى غايته ، وبدلك تكون الوظيفة G³ أمامنا

وسنشير لمثال آخر لكي تتكرر المطاردة يجب على الشرير أن يلغى العائق الذي وضعه البطل في طريقه
تقرض ساحرة الغاية وتبدأ مطاردة ثانية . فالقرض هنا لا يمكن أن يحسب من بين الـ ٣١ وظيفة المذكورة . فهو عنصر يؤدي إلى ظهور التكرار الثلاثي ، وهو عنصر يربط التطبيق الأول بالثاني أو الثاني بالثالث . وجنبا بجانب لهذا لدينا شكل تقرض فيها الساحرة ببساطة شجرة بلوط احتمى بها إيفان .

وهنا يستخدم عنصر مساعد بمعنى مستقل
 وبصورة شبيهة إذا خدم إيفان كطاه أو سائس ينتصر على
 أول اثنين ويعود بعدها إلى الطبخ ، فإن عودته لا ترمز للوظيفة
 ↓ ، فهذه العودة تربط ببساطة القتال الأول بالثاني والثالث .
 لكن إذا عاد إيفان للوطن بعد المقاتلة الثالثة واطلاق سراح أميرة
 فعندها يكون لدينا الوظيفة ↓
 وسنرمز بالرمز () لكل العناصر التي تخدم التكرار
 الثلاثي

ج . الدوافع

نقصد بالدوافع أسباب وأهداف الشخصيات التي تجعلها
 تقوم بأفعال مختلفة . وغالباً ما تضيق الدوافع للحكاية لوناً
 مميزاً ، لكنها مع ذلك تنتمي لأكثر العناصر تغيراً وعدم استقرار
 في الحكاية . وبالإضافة إلى ذلك ، فهي تمثل عنصراً أقل دقة
 وتحديدًا من الوظائف أو الروابط .
 بطبيعة الحال فإن معظم أفعال الشخصيات في منتصف
 الحكاية مدفوعة بسير الأحداث . ويتطلب فعل الشر ، كأول
 وظيفة أساسية في الحكاية ، دافعاً معيناً مكملًا .
 ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الأفعال المماثلة أو الشبيهة
 ببعضها البعض مدفوعة بأكثر الطرق اختلافاً ، (فعلمية) طرد
 أورمي شخص ما في هاوية عادة ماتكون مدفوعة بـ كراهية
 زوج الأب الثانية ، أو قتال حول إرث بين أخوة ، حسد ، خوف
 من منافسة (إيفان التاجر) ، زواج غير متكافئ (إيفان ابن
 الفلاح وأميرة) ، خيانة زوجية ، نبوءة عن إهانة ابن في حضور

والديه فدافع الطرد في كل هذه الحالات هو شخصية الشرير
الخبيفة الشريرة الحاسدة الشاكرة ولكن يمكن أن يكون دافع
الطرد هو الشخصية غير النابية للشخص المنفي ويتخذ
الطرد هنا طبيعة صورة معينة للعدل . يُسبب ابن أو حفيد
متاعب أو يجعل من نفسه غيباً (يمزق أذرع وسيقان المارة)
يشتكى أهل البلد (الشكاوي ٢) فيطرد الجد حفيده

على الرغم من أن أفعال المطرود تُشكّل فعلاً ، فإن تمزيق
الأيدي والسيقان لا يمكن أن يُعتبر وظيفة في سير الأحداث فهي
ميزة للبطل ، يعبر عنها بالأفعال التي تخدم كدافع لطرده

نلاحظ أن أفعال التنين وأشرار كثيرين آخرين ليست مدفوعة
بالحكاية . بالطبع يحتطف التنين الأميرة بسبب دوافع معينة
(لإجبارها على الزواج منه ، لالتهامها) لكن القصة لا تقول شيئاً
عن هذا . وهناك سبب للاعتقاد بأن الدوافع المعسر عنها
بالكلمات ، غريبة على الحكاية ككل ، وأن الدوافع عموماً يمكن
اعتبارها وباحتمال كبير تكوينات حديثة .

وفي تلك الحكايات التي لا توجد بها الشخصية الشريرة ،
تخدم الوظيفة هـ (الفقدان) كتنقيضها بينما تظهر بـ (الإرسال)
كالوظيفة الأولى ويمكننا أن نلاحظ أن الإرسال بسبب
الفقدان مدفوع أيضاً بطرق مختلفة جداً

يُقدم نقصان أو فقدان أولي للحالة . ويمكننا أن نتخيل أن
الحال بقيت لسنوات قبل الحدث . لكن تأتي لحظة يلاحظ
المُرسل أو المُرسل فجأة أن شيئاً ما ناقص ، وهذه اللحظة

معتمدة على دافع يسبب الإرسال B أو البحث في الحال ↑
 إن الشعور بفقدان شيء ما يمكن أن يحدث بالطريقة
 التالية يعطي الشيء المفقود ، اختياريًا ، بعض الأخبار عن
 نفسه وذلك بالظهور للحظة ، تاركًا وراءه بعض الآثار
 الواضحة ، أو بالظهور للبطل في أشكال معينة منعكسة (صور ،
 قصص) . يفقد البطل (أو المرسل) توازنه العقلي ويتملكه
 شوق للجمال الذي كان شاهده مرة من قبل . ومن هذا يتطور
 الحدث الكامل فطائر النار والريشة التي يتركها حلفه تشكل
 واحدة من أكثر الخصائص والأمثلة . كانت هذه الريشة جد
 عظيمة وجد مضنية بحيث لو أحضرتها في غرفة مظلمة لأنارتها
 إنارة شموع كثيرة جدًا . وتبدأ الحكاية (١٢٨) بمثال
 مشابه . هنا يحلم القيصر بحصان عجيب ، «كل شعرة من
 شعر هذا الحصان فضية وعلى جبهته يلمع قمر» . فيرسل
 القيصر في طلب الحصان ويمكن أن يكون هذا القيصر بصورة
 مختلفة بالنسبة لأميرة يرى جندي ألينا Elena تمر أمامه
 «أصيئت السماء والأرض . وطارت مركبة حربية ذهبية في
 الهواء تجرها ست تنينات نارية . جلست ألينا العاقلة في
 المركبة وجمالها لا يمكن تصديقه أو تخيله أو حكايته في
 حكاية . نزلت ألينا من المركبة ، وجلست على عرش من الذهب
 وبدأت في طلب الحمام وعلمته كله ، الواحد تلو الآخر ، الحكمة
 (ذكر سابقا الحمام المنتظر) وعندما انتهت من تعليمها ، ركبت
 مركبتها واختفت» (٢٣٦) . ويقع الجندي في حب ألينا ، الخ .
 ويمكننا هنا أن نضيف تلك الحالات التي يرى فيها بطل صورة
 فتاة فريدة الجمال في مخدع ممنوع ويقع في حبها المحتوم

ونرى كذلك أن الفقدان يقع عن طريق شخصيات وسيطة تنبه إيفان لحقيقة فقدانه شيئاً ما - وغالباً ما تكون هذه الشخصيات هي الوالدان اللذين يكتشفان أن ابنهما يحتاج لعروس - وتؤدي الدور نفسه قصص تهتم بنساء فريدات الجمال مثل الحكاية التالية - «أه أيها الأمير إيفان كم أنا جميلة ! فهناك بعد ثالث تاسع بلد وثالث تاسع مملكة تعيش ملكة مع قيصرتين - وهي جميلة جداً لا يفوق الوصف حقاً» (١٦١) وهذه القصص وما يشبهها (حول أميرات وقرسات ومعجزات الخ) تؤدي إلى بحث

ويمكن أن يكون الفقدان خيالياً أحياناً - ترسل أخت شريرة ، أو أم أو سيد شرير أو ملك شرير إيفان خلف هذه المعجزة أو تلك والتي لا يحتاجون إليها لكنها ببساطة تخدمهم كوسيلة فقط في التخلص منه . يرسله تاجر لأنه يحشى قوته ، ويرسله قيصر لأنه يريد أن يمتلك زوجه ، وترسله أخوات شريرات بسبب غزل تنين لهن . وأحياناً يكون المرض الخيالي دافعاً لإرسال مشابه وفي هذه الحالات لا يوجد فعل شر مباشر ، وتحدث المغادرة منطقياً (وليس مورفولوجياً) ، مفترضة شخصية الشرير . يقف تنين خلف أخت شريرة ويقع المرسل عادة في نفس العذاب الذي يمر به الشرير في حكايات أخرى . ويمكن أن نلاحظ أن الإرسال ذا الطبيعة العدائية ، والإرسال ذا الطبيعة الودئية يتطور بنفس الطريقة . وبغض النظر عما إذا كان إيفان يذهب للحصول على شيء عجيب بسبب أخيه الشريرة أو قيصر شرير يريد خداعه أو بسبب مرض والده أو لأن والده حلم بشيء عجيب - فإن كل هذه ليس لها تأثير على

بنية سير الأحداث ، أي ، على البحث ، كما سرى لاحقا
ويمكننا أن نلاحظ عموماً أن مشاعر ونوايا الشخصيات
الدراماتيكية ليس لها تأثير على مجرى الأحداث في أية حالة على
الإطلاق

وهناك طرق عديدة يتم بها تحقيق فقدان هيمكن أن يؤدي
الحسد والفقر (في أشكال منطقية) وشجاعة وقوة البطل وأشياء
أخرى كثيرة إلى بحث . بل حتى الرغبة في الحصول على أطفال
يمكن أن تخلق حركة مستقلة (يرسل البطل لبحث عن علاج
للعمم) وهذه الحالة شائعة جداً فهي تظهر أن أي عنصر من
الحكاية (في هذه الحالة فقدان القيصر للأطفال) يمكن أن يراكم
الأحداث ويمكن أن يتطور إلى حكاية مستقلة أو يكون سبباً في
تطور حكاية واحدة لكن ككل شيء حي . فإن الحكاية تحلق
فقط الأشكال التي تشبهها . فإذا كانت أية خلية من الحكاية قد
أصبحت حكاية قصيرة داخل حكاية أكبر . فإنها مبنية ، كما
سفرى ، حسب القواعد نفسها مثل أية حكاية خرافية .

وقد يكون شعور النقص غير مدهوع دائماً بأي شيء على
الإطلاق يدعو القيصر أبناءه جميعاً ، ويقول لهم
«أخدموني» .. الخ . ويرسلهم في طلب شيء ما .



الفصل السادس

توزيع الوقت بين الشخصيات الدرامية

على الرغم من أن الوظائف هي موضوع هذه الدراسة (وليس من قاموا بأدائها أو الأشياء المعتمدة عليهم) فإننا ، ومع ذلك ، يجب أن نسأل عن كيفية توزيع الوظائف بين الشخصيات الدراماتيكية وقبل الإجابة على هذا السؤال بالتفصيل ، نلاحظ أن العديد من الوظائف ترتبط ببعضها في دوائر معينة وتواري هذه الدوائر إجمالاً مؤديها هي دوائر فعل وفي الحكاية نجد الدوائر التالية

- ١ - دائرة فعل الشرير وتشمل الشر (A) ، قتالا أو صورة أخرى للصراع مع البطل (H) ، المطاردة (Pr) .
- ٢ - دائرة فعل المانع ، (المزود) وتشمل الأعداد لانتقال وسيط سحري (D) ، تزويد البطل بوسيط سحري (F) .
- ٣ - دائرة فعل المساعد وتشمل التغير (المكاني) للبطل (G) ، القضاء على سوء الطالع أو الفقدان (K) ، النجاة من المطاردة (R) ، حل مهمات صعبة (N) ، تغيير مظهر البطل (T) .
- ٤ - دائرة فعل الأميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها وتشمل تعيين مهام صعبة (M) ، وضع وشم (J) ، الافتضاح (EX) ، التعرف (Q) ، عذاب شرير ثان (U) ، الزواج (W) لا يمكن فصل الأميرة ووالدها تماما عن بعضهما حسب الوظائف . ففي الغالب يعين الاب المهام الصعبة بسبب شعور عدائي تجاه

طالب يد ابنته . وغالبا ما يعاقب الأب (أو يأمر بعقاب) البطل المزيف

٥ - دائرة فعل المُرْتَبِل وتشمل الارسال (الحادثة الرابطة ، (B

٦ - دائرة فعل البطل . وتشمل المغادرة من أجل البحث (C 1) ردة الفعل لمطالب المامع (E) ، حفل زفاف (W) والوظيفة الأولى (C) تميز البطل - الباحث ، ويؤدي البطل - الضحية الوظائف الباقية فقط

٧ - وتشمل دائرة فعل البطل المزيف أيضا (C 1 7) متنوعة بـ (E) و (L) كوظيفة محدودة .

وكنتيجة لذلك تشهد الحكاية سبع شخصيات دراماتيكية وتوزع كذلك وظائف الجزء الإعدادي (٦,٧-٦,٥-٦,٤) بين نفس الشخصيات ، لكن التوزيع هنا غير متساو مما يجعل تعريف الشخصيات بهذه الوظائف مستحيلاً إضافة إلى ذلك ، هناك شخصيات خاصة للروابط (الشاكون المخبرون ، الشتامون) وأيضا واشون من نوع خاص (مرأة ، إزميل ، مكنسة) . وتنتمي إلى هنا كذلك شخصيات مثل « العين الواحدة » و « العيان الاثنان » و « العيون الثلاث » .

ويمكن أن تحل مشكلة توزيع الوظائف على صعيد المشكلة المتعلقة بتوزيع دوائر الفعل بين الشخصيات فكيف توزع دوائر الفعل بين شخصيات الحكاية الواحدة ؟ هالك ثلاثة احتمالات

١ - توازي دائرة الفعل الشخصية تماماً فالساحرة التي تختبر البطل وتكافؤه والحيوانات التي تستجدي الرحمة ،

وتعطى إيفان هدية ، كل هذه شخصيات مانحة صرفة .
والحصان الذي يحضر إيفان إلى الأميرة ، ويساعد في اختطافها
ويحل مهمة صعبة وينقذ البطل من المطاردة .. إلخ ، مساعد
صرف

٢ - تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة . فالفلاح
الحديدي الصغير الذي يطلب إطلاق سراحه من البرج ويكافئ
بالتالي إيفان بمنحه القوة ومائدة طعام سحرية بل ويساعده في
النهاية في قتل التنين . هذا الفلاح مانح ومساعد في نفس
الوقت . ويتطلب نوع الحيوانات الشاكرة للجميل فحسباً دقيقاً
خاصاً . فهي تبدأ كمانح - (تستجدي المساعدة أو الرحمة)
وبعدها تضع نفسها تحت طلب البطل وتصبح مساعدة له
ولقد لوحظت هذه الحالة في الفصل الثالث (F^1) . ويحدث أحياناً
أن حيواناً يطلق البطل سراحه أو ينقذه يختفي ببساطة دون أن
يعلم البطل بالصيغة التي يطلبه بها ولكنه يظهر في لحظة حرجة
في دور المساعد ويكافئ البطل بفعل مباشر . وقد يساعد البطل
مثلاً ، بالذهاب إلى مملكة أخرى أو بالحصول على ما يبحث عنه
البطل ، إلخ . ويمكن أن نرسم مثل هذه الحالات بـ $F=^0K, F=^0$
G ، إلخ .

وينبغي أن نعطي اهتماماً خاصاً للساحرة (أو أي من سكان
كوخ في الغابة) . فهي تقاوم إيفان وتهرب بعدها ، مظهرة له
الطريق للعالم آخر فالتوجيه وظيفته للمساعد وعليه تؤدي
الساحرة دور مساعد اختياري (بل حتى دون إرادة) وتبدأ
كشخصية مانحة معادية وتصبح بعدها مساعداً باختيار
ويمكن ذكر حالات مزج أخرى عديدة . فالأب الذي يرسل

ابنه معطيا إياه هراوة ، يكون في نفس الوقت مُرسلاً ومانحاً
والفتيات الثلاث ، اللأى يقطن قصوراً ذهبية وفضية
وبرونزية ، ويقدمن لإيقان خاتماً ذهبياً ، إلخ ويتزوجن بعدها
الابطال ، هن كذلك مانحات وأميرات . والساحرة التى تختطف
صبيّاً وتضعه في قرنّها وبعدها يسرق منها الصبي (منديلا
سحرياً) تجمع وظائف الشرير والمانع (غير القاصد والمعادي)
وهكذا نعود مرة أخرى إلى أن ظاهرة إرادة الشخصيات
ونواياها لا يمكن أن تعتبر شيئاً أساسياً لتعريفها فالهم ليس
ماتريد الشخصيات عمله ولا كيف تشعر لكن أفعالها مُقوّمة
ومُعَرّفة من معانيها للبطل وسير الأحداث . ونحصل هنا على
نفس الصورة التى حصلنا عليها عند تحليل الدوافع أن شعور
المُرسِل (سواء كان شعوراً معادياً أو حيادياً أو ودياً) لا يؤثر في
سير الأحداث .

٣ - الحالة المقابلة توزع دائرة فعل واحد بين شخصيات
عديدة . فمثلاً إذا قتل تنين في معركة ، فإنه سيكون غير قادر على
المطاردة . وتقدم شخصيات خاصة للمطاردة . زوجات ،
بنات ، أخوات ، حموات ، أمهات التنين - أي قريبات الإناث
وتتوزع أحياناً العناصر F, E, D بصورة متشابهة رغم أن مثل
هذا التوزيع يبرهن في الغالب على أنه فاشل فنياً فشخصية
واحدة تقوم بالاختبار بينما تقدم شخصية أخرى المكافأة
بالصدفة . ولقد رأينا وظائف أميرة مورة بينها وبين والدها .
وعلى كل حال ، فإن هذه الظاهرة تشمل مساعدين . وهنا
يجب ، قبل كل شيء ، أن نتناول بإسهاب العلاقة بين الوسائط
السحرية والمساعدين السحريين . دعنا نقارن الأمثلة التالية

١ - يستلم إيفان سجادة طائرة يطير بها إلى أميرة أو إلى الوطن .

٢ - يحصل إيفان على حصان يطير على صهوته إلى أميرة أو إلى الوطن . وهكذا يظهر أن الجمادات تعمل بنفس طريقة الأحياء . فتقتل هراوة لوحدها كل الأعداء وتعاقب كل اللصوص ، إلخ . وهناك مقارنات إضافية .

(١) يتسلم إيفان نسرا كهدية ويطير به بعيداً .

(٢) يتسلم إيفان هدية عبارة عن القدرة على تحويل نفسه إلى صقر ، والطيران على تلك الهيئة بعيداً . ومقارنة أخرى يتسلم إيفان حصاناً يتبرز ذهباً مما يجعل إيفان شخصاً غنياً جداً . وفي المقابل يأكل إيفان حواش طير ويحصل على قدرة البصق ذهباً ويصبح ثرياً جداً . وواضح من هذين المثالين أن الخاصية (quality) تعمل كشيء حي بهذه الطريقة يجب أن نفحص الأشياء والموضوعات والخصائص المؤسسة على وظائف الشخصيات الدراماتيكية على أنها ، من الناحية المورفولوجية ، كميات مساوية ومع ذلك فإنه من المستحسن تسمية الأشياء الحية بـ «مساعدين سحريين» والأشياء والخصائص بـ «وسائط سحرية» على الرغم من أنها جميعاً تقوم بنفس العمل تماماً .

على أن هذه الهوية ، خاضعة لتقييدات معينة . ويمكن الاستيثاق من ثلاثة أنواع من المساعدين

(١) مساعدين شائعين يمكن أن يحققوا (بطريقة ما) كل وظائف المساعد الخمس وفي المادة المدروسة يحقق المهر كل هذه الخصائص الوظيفية فقط

(٢) مساعدين جزئيين قادرين على تحقيق العديد من الوظائف (وإن لم تكن كل الوظائف الخمس) وينتمى إلى هذا النوع العديد من الحيوانات (غير الحصان) والأشباح التي تظهر من خواتم ، والعديد من المفريين ، إلخ

(٣) مساعدين معينين ينفذون وظيفة واحدة فقط تنتمى الجمادات فقط إلى هذا النوع . تعمل لغة الخيط كدليل ، وكذلك يهزم السيف السحري الاعداء ، وتعزف آلة القوزلا *gusta* الموسيقية نفسها بنفسها لتساعد في إنجاز مهمة الأميرة ، إلخ وهكذا يبدو أن الوسيط السحري ليس بالفعل أكثر من شكل

خاص من أشكال المساعد السحري

وينبغي لنا أن نذكر حقيقة أن البطل غالباً ما يتقدم دون أي مساعدين . فهو يساعد نفسه . لكن لو أتاحت لنا الفرصة لدراسة الصفات ، فإنه سيكون من الممكن أن نظهر أن في هذه الحالات لا يأخذ البطل وظائف المساعد فقط ولكن صفاته أيضاً وواحدة من أهم صفات المساعد حكمته التنبؤية . الحصان المتنبئ والزوجة المتنبئة ، الصبي الحكيم ، إلخ . وحينما يغيب مساعد عن الحكاية تتحول هذه الخاصية للبطل وتكون النتيجة ظهور البطل المتنبئ .

وعلى العكس ، يمكن أن يقوم أحيانا المساعد بالوظائف الخاصة بالبطل وبجانب (C) ، فإن الشيء الوحيد الخاص به هو ردة فعله لنشاط الشخصية المانحة لكن حتى هنا غالباً ما ينوب المساعد عن البطل تلعب الفئران لعبة عصا الرجل الأعمى ، مع الدب وتفوز عليه ، تؤدي الحيوانات الشاكرة للجميل بدلا عن إيفان مهام خصصتها له الساحرة . (٩٨) ، (١٦٠) .

الفصل السابع

**الطرق التي تقدم بها شخصيات جديدة
في سياق الحكاية**

لكل نوع من الشخصيات طريقته في الظهور ، ويستخدم كل نوع وسائل معينة لتقديم شخصية في سياق الأحداث . وهذه الصيغ كما يلي :

يظهر الشرير مرتين في سياق الأحداث . يظهر أولاً فجأة من الخارج (يطير إلى المرفق ، يتلصص على شخص ما إلخ) ويحتفي بعدها وظهوره الثاني في الحكاية يكون كشخص متعقب وعادة مايكون ذلك نتيجة للتوجيه .

وتقابل الشخصية المانحة عرضاً ، غالباً في غابة (في كوخ) أو في حقل أو على قارعة الطريق أو في الشارع .

ويُقدم المساعد السحري كهديّة ، ويرمز لهذه اللحظة بـ F وقد وصفنا ضروبها الممكنة آنفاً

ويُقدّم المُزسّل أو البطل والبطل المزيف والاميرة في الحالة الاستهلالية وأحياناً لا يُذكر البطل المزيف بين الشخصيات الدراماتيكية في الحالة الاستهلالية ولا يعلم إلا أخيراً أنه يعيش في البلاط أو المنزل وكالشرير ، تظهر الاميرة مرتين في القصة وتقدم في المرة الثانية كشخصية متعقبة وهما إما يراها المتتبع أولاً ثم يرى الشرير (حوار مع الاميرة بينما التنين خارج المنزل) أو العكس .

ويمكن اعتبار هذا التوزيع كقانون للحكاية . لكن مع ذلك

تحدث انحرافات بكل تأكيد . فإذا كانت الشخصية المانحة غائبة من الحكاية فإن أشكال ظهورها تتحول إلى الشخصيات التالية في الترتيب وبالتحديد للمساعد . وبذلك يقابل البطل العديد من المغريين بالمصادفة وبالطريقة التي يقابل فيها مانحاً . وإذا عملت شخصية في دائرتي وظيقتين ، فإنها تقدم في تلك الأشكال التي تبدأ فيها أولاً بالفعل . فالروجة الحكيمة التي تظهر كمانحة ، أولاً ثم بعد ذلك كمساعدة ثم كاميرة تقدم كمانحة بدلاً من مساعدة أو أميرة .

وهناك انحراف آخر في حقيقة أن كل الشخصيات يمكن أن تقدم عن طريق الحالة الاستهلاكية . وكما أوضحنا سابقاً فإن هذا الشكل خاص فقط بالابطال ، والمُرسل والأميرة ويمكن أن نفرق بين شكلين أساسيين للحالة الاستهلاكية

- (١) حالة تشمل الباحث مع أسرته (أب وأساؤه الثلاثة)
- (٢) وحالة تشمل ضحية الشرير مع عائلته (بنات القيصر الثلاث) وتعطى بعض الحكايات الحالتين معاً . وإذا بدأت حكاية بفقدان تكون هناك حاجة لحالة باحث (وأحياناً مُرسل أيضاً) . ويمكن أن تندمج هذه الحالات في بعضها البعض لكن بما أن الحالة الاستهلاكية تتطلب دائماً حضور أعضاء أسرة واحدة فإن الباحث والمبحوث عنه يتحولان من إيقان والأميرة إلى أخ وأخت أو إلى أبناء وأمه . الخ . وحالة مثل هذه تشمل كلا من الباحث وضحية الشرير

وتعالج حالات معينة من هذا النوع بطريقة ملحمية ففي البداية لا يوجد الباحث فهو يُولد وغالباً ما تكون ولادته بصورة إعجارية . وتعتبر ولادة البطل الإعجازية عسراً مهماً

جدًا في الحكاية . إنها صورة من صور ظهور البطل مضمّنة في الحالة الاستهلالية . ويصاحب عادة ولادة البطل تنفيذه بمصيره فهو يظهر صفات بطل مستقبلي حتى قبل أن تبدأ العقدة فيوصف نموه السريع وتفوقه على أخوانه وأحيانًا يكون على العكس ، فيبفان أحق ولا يمكن أن تدرس كل صفات البطل . فبعضها يعبر عنه بأفعال (مقاتلة من أجل التفوق) . ولاتشكل مع ذلك هذه الأفعال وظائف في سير الحدث .

دعنا نذكر مرة أخرى أن الحالة الاستهلالية غالبًا ما تقدم صورة لرخاء غير عادي يركز عليه أحيانًا في صور حية وجميلة . ويخدم هذا الرخاء كخلفية مناقضة لما سيقع من سوء طالع . وتقدم الحكاية في هذه الحالة مانحًا ومساعدًا وشريرًا . ويجب علينا أن نعطي بعض الاهتمام لتلك الحالات فقط التي تشمل شريرًا . وبما أن الحالة تتطلب دائمًا تقديم أعضاء أسرة بما فيهم الشرير ، في الحالة الاستهلالية ، فإن الشرير يتحول إلى قريب للبطل على الرغم من أن صفاته تطابق صفات التنين أو الساحرة .. إلخ ، فالساحرة في الحكاية (٩٢) مثلًا أنثى تنين . لكن عند تحولها للحالة الاستهلالية تصبح أخت البطل

ويجب أن نذكر الحالات في الحركات الثانية والمتكررة بصفة عامة . وهذه الحركات الثانية تبدأ كذلك بحالة ما فإذا حصل إيفان على عروس ووسيط سحري وسرقت الأميرة (التي غالبًا ما تكون زوجته) هذا الوسيط السحري ، فإننا نحصل على الحالة التالية شرير + باحث + شيء مبحوث عنه في المستقبل .

وبذلك يقابل الشرير في الحالة الاستهلاكية غالبا في الحركات الثانية ويمكن أن يؤدي الشخص نفسه دورًا في الحركة الأولى ودورًا آخر مختلفًا في الثانية (شيطان مساعد في الحركة الأولى ، لكن شرير في الحركة الثانية .. إلخ) . وكل شخصيات الحركة الأولى الذين يشتركون مؤخرًا في الحركة الثانية يكونون موجودين فعلا ومعروفين للجمهور أو القراء . وعليه فليس هنالك ضرورة لظهور شخصيات جديدة ترتبط بأنواع موازية ومع ذلك يحدث ، مثلا ، انه اثناء الحركة الثانية ان ينسى قاصُّ المساعد في الحركة الأولى ويجعل البطل يجده مرة أخرى .

وتحتاج حالة تقديم زوج الأب بعض الاهتمام فزوج الأب إما ان تكون مُقدِّمة منذ بداية الحكاية أو ان تُحكى قصة رجل عحوز يتزوج بعد موت زوجه الأولى ويقدم الشرير في الحكاية من خلال الزواج الثاني للرجل العجوز وتولد من ثم بنات شريرات أو ابطال مزيفون .

ويمكن أن توضح كافة الأسئلة السابقة بالتفصيل ، لكن الإشارات التي قدمناها هنا كافية لأغراض المورفولوجيا العامة .



الفصل الثامن

في صفات الشخصيات الدراماتيكية وأهميتها

تقودنا دراسة الشخصيات حسب وظائفها وتوزيعها إلى أنواع ، وأشكال ظهورها ، تقودنا بالضرورة إلى مشكلة شخصيات الحكاية بصورة عامة . لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عن يقوم بالفعل في الحكاية ، والسؤال عن الأفعال نفسها . وتسميات الشخصيات وخصائصها متغيرة في الحكاية . ونعني بكلمة «خصائص» كافة الخصائص الخارجية للشخصيات : عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر .. إلخ . وتجعل هذه الخصائص للحكاية سحرها وجمالها وإبداعها . وحينما نتكلم عن الحكاية نتذكر في الحال بابا جاقا *Baba Jaga* وكوخها والتنين متعدد الرؤوس ، والأمير إيفان والأميرة الجميلة ، والخيول السحرية الطائرة وأشياء كثيرة أخرى . ولقد رأينا مع ذلك انه يمكن استبدال شخصية بأخرى في الحكاية بسهولة . ولهذه الاستبدالات أحيانا أسبابها المعقدة . فالحياة الواقعية تخلق صوراً جديدة حية تعوض شخصيات الحكاية وتفرض ملاحم الأمم المجاورة والأدب المكتوب والدين (المسيحية مثلاً) والاعتقادات المحلية تأثيرها . وتحفظ الحكاية في جوهرها بقايا وثنيات جد قديمة وعادات وطقوسا قديمة أيضاً ، وتمرتديجيا بتغيرات جوهرية . وتخضع هذه التحولات والتغيرات أيضا

لقوانين خاصة . وتخلق كل هذه العمليات تشكيلات متعددة يصعب تحليلها للغاية

لكن مع ذلك فإن التحليل ممكن . فالوظائف تحتفظ بشيء من الديمومة تسمح لنا أن نقدم أيضاً في نظامنا تلك العناصر التي يمكن جمعها حول الوظائف .

فكيف نخلق هذا النظام ؟ أفضل طريقة هي وضع جداول وقد تحدث فسلوفسكي منذ أمد عن جدولة الحكايات على الرغم من أنه لم يؤمن كثيراً بإمكانيتها

لقد قمنا بوضع مثل هذه الجداول . وليست هنالك فرصة لتعريف القارئ بكافة التفاصيل الخاصة بها ، رغم أنها ليست معقدة . فدراسة صفات شخصية واحدة تقوم على ثلاثة عناوين رئيسية هي : المظهر الخارجي ، الأسماء ، وخصوصيات التقديم في السرد القصصي ، ومكان السكن . ويضاف إلى هذه سلسلة أخرى أقل أهمية أو عناصر مساعدة وعليه فإن السمات الشخصية الخاصة بابا جاقا هي اسمها ومظهرها «ساقها النحيفة» ، وأنفها الذي يصل إلى السقف» ، كوخها الذي يدور على ساقين دجاجة وطريقة دخولها . فهي تظهر في هاون مصحوبة بصغير وضوضاء . وإذا ما عُرِّفت شخصية من وجهه نظر وظيفتها ، مثلاً ، مانحة أو مساعدة ... إلخ واشتمل عنوان الجدول على كل شيء مذكور عنها فإننا نحصل على صورة جد شائقة . ويمكن أن تفحص كل المواد التي تدرج تحت عنوان واحد بصورة مستقلة عن بقية مواد الحكاية . ورغم أن هذه الخصائص تقدم عناصر متغيرة ، فإننا نلاحظ

تكرارًا كثيرًا . والأشكال الأكثر تكرارًا ولفقًا للنظر تقدم نمطًا قانونيًا خاصًا للحكاية . ويمكن أن يفصل هذا النمط ، لكن للقيام بذلك يجب أن نقرر أولاً كيف نفرق الأشكال الأساسية عن تلك المشتقة أو متغايرة الأجزاء . هناك نماذج دولية قانونية بالإضافة لأشكال وطنية (على الأخص هندية ، عربية ، روسية ، ألمانية .. إلخ) ، وأشكال محلية (تلك التي من أقصى الشمال ، نوفغورود (Novgorod) وبريم (Perm) وسيبيريا ... إلخ) وأخيرًا توجد أشكال يمكن وضعها في مجموعات حسب بعض الأشكال الاجتماعية (هندي ، عامل ، فلاح ، نصف حضري) . إضافة إلى ذلك ، نلاحظ أن عنصرًا نجده عادة تحت عنوان يمكن أن نجده فجأة تحت عنوان مختلف كليًا وهنا يكون لدينا تبديل شكل . فيمكن لثنين - مثلاً ، أن يؤدي دور مانع ، مرشد . ويؤدي تبديل من هذا النوع دورًا عظيمًا في خلق تشكيلات الحكاية . وغالبًا ما تأخذ تلك التشكيلات مواضيع جديدة . رغم أنها مشتقة من مواضيع قديمة نتيجة لبعض التحويلات أو التغيرات الجوهرية . وبتنظيم مادة كل عنوان ، يمكننا أن نعرف كل المناهج أو بصورة أدق ، كل أنواع التحويلات . لن ندرس أنواع التحويلات هذه لأن هذا سيقودنا بعيدًا عن موضوعنا . فالتحويلات تشكل مادة بحث مستقل .

لكن تكوين الجداول ودراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية وكذلك دراسة المتغيرات تسمح لنا بدراسة شيء آخر أيضًا . فنحن نعرف أن الحكاية مبنية على أساس وظائف متماثلة . وليست العناصر الوصفية هي الوحيدة عرضة لقوانين

التحويلات فالوظائف أيضاً عرضة تماماً لها وإن كان هذا أقل ظهوراً لأنها أقل قبولاً للدراسة التحليلية (تلك الأشكال التي نعتبرها أساسية توضع في تعدادنا دائماً في قوائم كاشكال أولى) وإذا ما أردنا أن نقوم بدراسة خاصة لهذا السؤال فإنه سيكون من الممكن أن نبني نماذج للحكاية الخرافية ليس فقط بصورة تقريبية كما فعلنا هنا ، ولكن كذلك بصورة ملموسة . ولقد تم هذا فعلاً لبعض الوقت بالنسبة لمواضيع (Themes) منفردة فبرفض كافة الأشكال المحلية والثانوية وبترك الأشكال الأساسية فقط سنحصل على تلك الحكاية التي تبدو كل الحكايات الخرافية بالنسبة لها أشكالا أخرى . والدراسة التي قمنا بها في هذا الخصوص قادتنا إلى تلك الحكايات التي يختطف فيها تنين أميرة ، يقابل فيها إيفان ساحرة ويحصل على مهر ، وينتصر على التنين بمساعدة المهر ويعود ، تطارده أنثى تنين ، يقابل أخوته .. إلخ . ولقد قادتنا هذه الدراسات إلى الشكل الأساسي للحكايات الخرافية عموماً . ومع ذلك فإنه من الممكن المراهنة على ذلك فقط بدراسة دقيقة للتغيرات الجوهرية أي لتحولات الحكايات . أما بالنسبة للأسئلة الرسمية فإنها ستقودنا إلى السؤال عن المواضيع والأشكال الأخرى لها وعلاقة المواضيع بالإنشاء (Composition) .

تقودنا ، مع ذلك ، دراسة الصفات إلى نتيجة أخرى مهمة . فإذا ما تحصلنا على كافة الأشكال الأساسية لكل عنوان وربطها في حكاية واحدة ، فإن مثل هذه الحكاية ستوضح أن بعض الأشكال المجردة تكمن في جوهرها

دعنا نشرح هذه الفكرة بصورة أكثر دقة بمثال . إذا سجلت كافة مهام الشخصية المانحة تحت عنوان واحد فإننا نرى أن هذه المهام ليست عرضية فهي من ناحية البرد ليست أكثر من واحدة من أدوات تعطيل الملحمة . يوضع عائق أمام البطل ، يتسلم في مواجهته الوسائل الضرورية للوصول إلى هدفه . ومن وجهة النظر هذه لا يهم ماهي المهمة . وفي الواقع ينبغي أن تُعتبر مهام عديدة مثل هذه فقط كعناصر لتوليفة فنية معينة . لكن بالنسبة للأشكال الأساسية للمهام نلاحظ أن لها هدفاً خاصاً خفياً ويسمح السؤال « ماذا تريد الساحرة (أو أية شخصية مانحة أخرى) أن تجد عند البطل وفي ماذا ستختبره ؟ » . بكل واحد سنمرعنه بصفة مجردة . وصيغة من نفس هذا النوع ، رغم اختلافها في الجوهر ، ستلقى ضوءاً على مهام الأميرة . وبمقارنة الشكلين نلاحظ أن شكلاً واحداً يتطور من آخر . وبمقارنة هذه الأشكال بعناصر وصفية ، فإننا نحصل على نفس سلسلة الارتباط على المستوى المنطقي للحكاية كما هو على المستوى النفسي فنوم إيفان على مدعاة (وهي سمة عالمية وليست روسية إطلاقاً) وصلته بوالديه المتوفين ، ومحتوى التحريم ومخالفته ، والمهمة التي تسندها له الشخصية المانحة لحماية شيء (الشكل الأساسي لحماية كوخ الساحرة) ، وحتى تفاصيل مثل شعر الأميرة الذهبي (وهي سمة موزعة في جميع أنحاء العالم) تحتاج إلى معنى خاص وتؤدي إلى تحليل . وتسمح دراسة الصفات بتفسير علمي للحكاية . وهذا من الوجهة التاريخية يدل على أن الحكاية الخرافية في أساسها المورفولوجي تمثل أسطورة ونذكر أننا من وجهة نظر التراث

العلمي المعاصر ، نعبر كلياً عن فكرة هرطقية أو بدعة تتنازع مع
المعتقدات . ولقد رفضت المدرسة الأسطورية هذه الفكرة كلياً
وفي المقابل ، فإن هذه الفكرة لها مناصرون أقوياء مثل فوننت
Wundt وقد توصلنا إليها الآن عن طريق التحليل المورفولوجي
وعلى أية حال فإننا نقول كل ذلك في شكل افتراض ينبغي
أن تربط الدراسات المورفولوجية في هذا المجال بالدراسة
التاريخية التي لا نستطيع في الوقت الحاضر الدخول فيها . وهما
يجب أن تدرس الحكاية على أساس المفاهيم الدينية
وهكذا نرى أن دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية
التي لخصناها هنا ، مهمة جداً ولا يعتبر التوزيع الدقيق
للشخصيات الدراماتيكية حسب صفاتها جزءاً من مهمتها
فالحديث عن احتمال أن الشرير يمكن أن يكون تينياً ، ساحرة ،
عجوزاً شمطاء ، لثماً ، تجاراً ، أميرة شريرة إلخ ، وإن تكون
الشخصية المائعة ساحرة عجوزاً ، جدة في الساحة الخلفية
للمنزل ، شبح غابة أودباً .. إلخ ، ليس مهماً ، ذلك لأن هذا
سيقودنا إلى تراكم قائمة مبوبة ومثل هذه القائمة المبوبة
شائكة إذا قدمت من وجهة نظر المشاكل العامة فقط ولقد
لخصت هذه المشاكل ، وهي قوانين التحويلات والمفاهيم
المجردة التي انعكست في الأشكال الأساسية لهذه الصفات
ولقد قدمنا أيضاً نظاماً أو خطة للتوسع (انظر الملحق الأول
ص ٢١٥) . لكن بما أن الأسئلة العامة المطروحة تتطلب
دراسات خاصة ولا يمكن أن تحل في مقالة مختصرة ، فإن
القائمة المبوبة البسيطة تفقد معناها وتصبح قائمة جامدة -
ضرورية لحد ما للمختصين ولكن ليس لها أهمية عامة

الفصل التاسع

الحكاية ككل

سيكون اكتشاف النبات الأصلي أو الأولي الذي
تفرعت عنه النباتات كافة أكثر شيء مدهش في العالم
وستحسدني الطبيعة نفسها على هذا الاكتشاف
فيما قدور المرء عندئذ أن يفتح عددًا غير محدود من
النباتات المتجانسة ، وهي نباتات يمكن أن توجد
رغم أنها غير موجودة فهي ليست غنية أو ظلالا
شمسية أو تخيلات لأن لها حقيقة وضرورة
داخليتين . وسينطبق نفس القانون على كل شيء
حي .

[جوتسه]

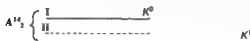
١ - الطرق التي تجمع بها الحكايات

الآن وقد أشرنا إلى العناصر الأساسية للحكاية وأوضحنا السمات البارزة ، يمكننا أن ننطلق إلى تحليل النصوص

أولا وقبل كل شيء يبرز السؤال ماذا نعني بالحكاية ؟

الحكاية ، من ناحية مورفولوجية ، يمكن أن تطلق على أي تطور من فعل الشر (A) أو الفقدان (B) من خلال الوظائف الوسيطة إلى الزواج (W) أو إلى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية . وقد تكون الوظائف النهائية أحياناً إما جائزة (F) أو كسباً أو ، بصفة عامة ، القضاء على سوء الطالع (K) أو هروباً من مطاردة (Bs) ... إلخ . ونسمى مثل هذا النوع من التطور حركة (Move) وينشأ عن كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة . وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة وحينما نحل نصاً يجب أن نقرر قبل كل شيء عدد الحركات التي يتكوّن منها . فقد تتبع حركة واحدة حركة أخرى مباشرة لكن يحتمل أيضاً أن تتداخل ، يتوقف تطور كان قد بدأ للحظة وتقحم حركة جديدة وتحديد حركة ما ليس دائماً شيئاً سهلاً ، لكنه ممكن دائماً وبدقة تامة ومع ذلك إذا ما عرفنا الحكاية ، بصورة شرطية ، كحركة ، فإن هذا لا يعني إطلاقاً أن

٤ - ويمكن أن تبدأ حكاية مايفعلي شرمرة واحدة ، الأول منها يقضي عليه كلياً قبل الآخر . فإذا ما قتل البطل أو سرق منه الوسيط السحري ، عندها تُصفى أولاً وقبل كل شيء جريمة القتل وبعدها تصفى السرقة أيضاً .



٥ - قد تكون لحركتين نهاية واحدة



٦ - وتشمل أحياناً الحكاية باحثين (انظر حكاية رقم ١٥٥ «الإيفانان ، ابنا الجندي») . يفادر الأبطال في منتصف الحركة الأولى . وعادة مايفادرون في منعطف الطريق ويخدم منعطف الطريق هذا كعنصر تشتيت (وسنرمز للانفصال عند منعطف الطريق بالرمز < . ومع ذلك ، فأحياناً يؤدي منعطف إلى الطريق إلى إضافة بسيطة) وغالباً مايعطي الأبطال بعضهم البعض شيئاً عند الانفصال (ملعقة ، مرآة ، منديل) وسنرمز لعملية الإعطاء هذه بالرمز (V) . ومخطط مثل هذه الحكايات هو مايلي : -



هذه هي الطرق الرئيسية لتشكيلات الحركات . وعندها يثار السؤال تحت أي الشروط تشكل حركات عديدة حكاية واحدة ومتى نواجه بحكايتين أو أكثر ؟ عند هذه النقطة يجب أن يقال أولا ، وقبل كل شيء ، أن فهم تشكيل الحركات ليس له أي اثر إطلاقا . ولا يوجد مؤشر واضح أيضا ، لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة .

نجد حكاية مفردة في الحالات التالية

- ١ - إذا كانت الحكاية كلها تتكون من حركة واحدة
- ٢ - إذا كانت الحكاية تتكون من حركتين ، واحدة منها تنتهي إيجابياً بينما الأخرى تنتهي سلبياً . فمثلا في الحركة الأولى تطرد زوج أب بمت زوجها من امرأة أخرى ، فيأخذها والدها بعيدا وتعود بالهدايا وفي الحركة الثانية ترسل زوج الأب بناتها ، فيأخذهن الأب ، ويعدن معاقبات .
- ٣ - في حالة تكرار الحركات كلها ثلاث مرات يخطف تنين فتاة في الحركة الأولى وفي الثانية يخرج الأخوة الكبار في المقابل ، للبحث عنها ويعجزون عن الحركة والتقدم وفي الحركة الثالثة يخرج الأخ الأصغر وينقذ الفتاة وأخوته .
- ٤ - إذا ما تم الحصول على وسيط سحري في الحركة الأولى واستخدم فقط في الحركة الثانية . فمثلا في الحركة الأولى يخرج الأخوة من المنزل للحصول على خيول لأنفسهم ، فيحصلون عليها ويعودون بها . وفي الحركة الثانية يهدد تنين أميرة فيخرج الأخوة ويصلون إلى هدفهم بمساعدة الخيول ويبدو أن ما حصل هنا هو التالي يوضع الحصول على وسيط

سحري ، ويكون عادة في وسط الحكاية ، قبل التعقيد الرئيسي ويسبق الحصول على الوسيط السحري شعور غير مسبب بالفقدان فمثلا يحتاج الاخوة فجأة إلى خيول مما يؤدي إلى البحث أي إلى حركة .

٥ - ويكون لدينا حكاية مفردة إذا ما كان هناك حتى نهاية تصفية سوء الطالع ، شعور مفاجيء بنقص ما أو فقدان يثير بحثاً جديداً أي حركة جديدة وليس حكاية جديدة . وفي مثل هذه الحالات يصبح من الضروري وجود حصان جديد ، بيضة تحتوي على موت كوشي (Koschei) إلخ . وهي تعطى في نفس الوقت البداية لتطور جديد ، بينما يتوقف مؤقتاً التطور الذي بدأ .

٦ - ويكون لدينا حكاية مفردة في حالة أن فعلنا شر موجودان معاً في العقدة (اختفاء وسحر ابنة زوج وهلم جرا) .

٧ - ونجد أيضاً حكاية مفردة في نصوص تشمل الحركة الأولى فيها قتالا مع تنين وتبدأ الحركة الثانية بسرقة أخوان لغنيمة ، يدفع البطل إلى هوة . إلخ . تتبع عندئذ (١) كما هو الحال للمهام الصعبة . وهذا هو التطور الذي يصبح واضحاً لنا أثناء تعداد كل وظائف الحكاية . وهذا هو الشكل الكامل والتام للحكاية .

٨ - ويمكن أن تعتبر الحكايات ، التي يفترق فيها الأبطال عند علامة طريق حكايات كاملة أيضاً . ويجب أن نلاحظ مع ذلك أن قدر كل واحد من الاخوة يمكن أن يشكل حكاية مستقلة تماماً ومن الجائز استبعاد هذه الحالة من صنف الحكايات الكاملة .

وفي كافة الحالات الأخرى ، يكون لدينا حكايتان أو ثلاث حكايات . وحينما نعرف الحكايات المزدوجة ، يجب ألا نسمع لانفسنا بان ننخدع بالحركات القصيرة (المختصرة) بالحركات ، التي تشمل إتلاف محصول أو إعلان حرب ، قصيرة بصورة عامة . ويحتل تلف المحاصيل بصفة عامة مكانة خاصة نوعاً ما . وفي الغالب تؤدي الشخصية التي اتلفت المحصول دوراً أكبر في الحركة الثانية أكثر مما في الأولى وتُقدّم هذه الشخصية من خلال إتلاف المحصول . وعليه فإن المهر الذي يسرق العلف في الحكاية (١٠٥) هو المانع ، بعد ذلك (قارن رقم ١٨٦ ورقم ١٨٧ كذلك) ويُقدّم الفلاح في حكاية رقم (١٢٦) في شكل طائر صغير يسرق الحبوب فهو يشبه الفلاح النحاسي في الحكاية رقم ١٢٣ ، ١٢٥ (وذلك العصفور - كان هو الفلاح النحاسي) . ولكن تقسيم الحكايات التي تقوم على أساس الشخصيات مستحيل إلا أنه يمكن القول إن أول كل حركة يعد ويُقدّم شخصيات لحركة لاحقة . فسرق المحاصيل أو القبض على لص تعتبر نظرياً حكاية مستقلة تماماً . لكن مثل هذه الحركة تعتبر في الغالب مدخلة .

ب - مثال على تحليل حكاية

يمكننا بمعرفة كيفية توزيع الحركات أن نحلل أية حكاية إلى أجزائها الأساسية . فوظائف الشخصيات الدراماتيكية كما قلنا هي الأجزاء الأساسية . وهكذا يكون لدينا العناصر الموصلة ثم الدوافع . وتحتل صيغ ظهور الشخصيات الدراماتيكية (وصول تنين طائر ، لقاء بساحرة) مكانة خاصة .

وأخيراً ، لدينا عناصر الصفات أو الأكسسوارات مثل كوخ
ساحرة أو ساقيتها الطينيتين . إن هذه الأصناف الخمسة
للعناصر لا تُعرف بنية الحكاية فحسب ولكن الحكاية ككل
دعنا نحاول تحليل حكاية بصورة كاملة ، كلمة كلمة
وكمثال لذلك سوف نختار حكاية قصيرة مكونة من حركة
واحدة - وهي أقصر الحكايات في مادتنا العلمية - وسوف نقدم
تحليلات توصيفية لحكايات أكثر تعقيداً في الملحق ، حيث إنها
مهمة بصفة عامة للمختص فقط

المثال هو حكاية «بجعة الأور» رقم (١١٢) .

كان يعيش رجل عجور وامرأة عجور لهما من الذرية بنت
وولد صغير^(٧٢) قالت الأم «ابنتي ابنتى نحن سنخرج للعمل
وسنحضر لك رغباً صغيراً واشترى لنفسك منديلاً صغيراً .
كوني عاقلة واهتمى بأخيك الصغير ولا تتركى الحوش»^(٧٣)
ذهب العجوزان بعيداً^(٧٤) وسيت البنت ما أمراها به^(٧٥)
ووضعت أخاها الصغير على الحشيش تحت النافذة وجرت إلى
الشارع والتهت باللعب واللهو^(٧٦) هبطت بجعة الأور وأمسكت
بالولد الصغير وحملته بعيداً على أحنحتها^(٧٧)
عادت البنت وبحثت عن أخيها ولكنه لم يكن هناك^(٧٨) فأخذت

٧٢ - الحكاية الاستهلالية (٤)

٧٣ - تحذير مكلف بوع (٧)

٧٤ - مغفرة العجوزين (٥١)

٧٥ - دوافع مخالفة المحذير (٨)

٧٦ - مخالفة التحذير (٤٢)

٧٧ - فعل شر (٨٢)

٧٨ - الإحباط لإعلان سوء المطالع (٤٢)

تحرى هُنا وهناك تبحث عنه ولكن دون جدوى صرخت وبكت
وناحت قائلة بأن شرا سيحل بأخيها أما وأنا لكن أخاها الصغير
لم يحب ^(٨٩) جرت إلى الحقل الفسيح ^(٩٠) قطارت بجعة الأور
بعيداً واحتضت خلف الغابة المظلمة ولقد كان لمجعة الأور
شهرة سيئة وسميت العديد من الشرور ، وسرقت العديد من
الأطفال الصغار ، وخضعت البنت أن بجعة الأور خطفت أخاها ،
وشرعت في اللحاق بها ^(٩١) فجرت وجرت حتى وصلت إلى موقد ^(٩٢)
«يا موقد ، ياموقد أخبرني إلى أين طارت البجعة ،»
فأجاب الموقد «إذا أكلت كعكة سأخبرك» ^(٩٣) «اه ، نحن
لأناكل حتى الكعك المصنوع من الحب في منزل والدي» ^(٩٤)

تمع ذلك مقابلة مع شجرة تفاح ثم مهر وقدم كل واحد منها
اقتراحا مشابها وأعطت المنت إجابة مشابهة

كان عليها أن تحرى خلال الحقول وتتجول في الغابة لفترة
طويلة لولا أنها قابلت المصادفة ولحس الحظ قنفذاً ^(٩٥)
وأرادت أن تكزه مرفقها لتلفت نظره ^(٩٦) لكنها خافت أن

٧٩ - تفاصيل الإعداد بصورة ثلاثية

٨٠ - مقبرة المنزل للموت (C 1)

٨١ - مما انه لا يوجد مرسى للأعلى عن سوء الطالع فإن هذا الدور يتحول للتحرير لمسه
الذي بعد إعطاء معنى يغطي معلومات عن طبيعة المصيبة وبذلك معقولة لظهور للمرة
لثانية

٨٢ - ظهور مختص بلفل مصادفة (صبغة قنوسية لظهوره) (٧٣ ٧١)

٨٣ - حوار مع مختص (مختصره حدا) والحاكمة (٧٦ ٧٨ ط)

٨٤ - اخذت ورقة ردة فعل سلبية من الممثل بشر هذه النتيجة تكرارا ثلاثيا وهي
ضرورية لسيقي الحدث لتقديم العود للممثل (E سلبية)

٨٥ - ظهور مساند (F)

٨٦ - هيئة بالنسة للمساعد دون حلقة للرحمة (G)

تخدش نفسها ^(٨٧) ، «ياقنفذي ياقنفذي الصغير هل رايت إلى أين طارت البجعة ؟» ^(٨٨) سألته البنت . «بعيداً هناك» أشار القنفذ . ^(٨٩) جرت ووصلت إلى كوخ مبني على ساقى دجاجة ويدور حول نفسه ^(٩٠)

وداخل الكوخ كانت تجلس بابا جاقا كاشعة الوجه وبساق من الطين ^(٩١) وكان أخ البنت الصغير جالساً أيضاً هناك على كرسي ^(٩٢) يلعب بتفاح ذهبي ^(٩٣) رأت أخته وسرقتة وامسكت به وحملته بعيداً ^(٩٤) . ^(٩٥) . وطارت خلفها البجعة تلاحقها ^(٩٦) . وتكاثر عليها الأشرار . فأين المخبأ أو الملجأ ؟ (وهكذا نرى مرة أخرى اختبارات من قبل نفس الشخصيات السابقة ، شجرة التفاح ، النهر لكن بإجابه إيجابية تؤدي إلى مساعدة المُختَبَر نفسه في شكل انقاذ من المطاردة ^(٩٧) فيخبىء النهر وشجرة التفاح والموقد البنت الصغيرة وتنتهي القصة بوصول البنت إلى المنزل) .

٨٧ - الريحمة (E')

٨٨ - حسوار (S)

٨٩ - يصبح القنفذ تشاكس مساعداً يوضح الطريق (F=G')

٩٠ - مسكن للتشجير (SG)

٩١ - ظهور التشجير الجسدي (B4)

٩٢ - ظهور الشخص المصنوع عنه (B4)

٩٣ - الذهب يعتبر واحداً من العناصر المهيمنة للأشخاص المبحوث عنهم صفحة (٩٩)

٩٤ - الاستسلام عن طريق استخدام الذهب أو القوة (K')

٩٥ - العودة المذكورة ضمناً وليس صراحة (I)

٩٦ - المطاردة في شكل هروب (P')

٩٧ - المجاعة من المطاردة (R4)

وإذا ما أردنا الآن أن نكتب كل وظائف هذه الحكاية ،
ستكون النتيجة هي المعادلة الآتية

$$\gamma^1\beta^1\delta^1A^1C^1\uparrow\left\{\begin{array}{l} [DE^1 \text{ neg. } F \text{ neg.}] \\ d^1E^1F^1 \end{array}\right\}G^1K^1\downarrow [Pr^1D^1E^1F^1=R_s^1]^1$$

دعنا الآن نتخيل أن كل الحكايات في مادتنا تم تحليلها بنفس
الطريقة وأننا قمنا بمعادلات كنتيجة لكل تحليل إلى ماذا
سيقودنا ذلك ؟ يجب علينا أن نقول في البداية إن التحليل إلى
أجزاء مهم عموماً في أي علم ولقد رأينا أنه لم تكن هناك وسيلة
تقوم بذلك بصورة كلية وموضوعية للحكاية وهذه نتيجة
هامة لكن إضافة إلى ذلك يمكن مقارنة المعادلات وعندها يمكن
الإجابة على العديد من الأسئلة التي طرحناها في الفصل
السابق وسنحاول الآن الإجابة على بعض هذه الأسئلة

ج - مشكلة التصنيف

وصفنا سابقاً الفشل الذي كان يعاني منه تصنيف الحكاية
المعتمد على موضوعها دعنا نستخدم الآن استنتاجاً
لتصنيف حسب السمات البنائية
وهنا لا بد أن نفرق بين مشكلتين (١) فصل طبقة الحكاية
الخرافية عن طبقات الحكايات الأخرى ، (٢) تصنيف
الحكايات الخرافية نفسها .
يسمح البناء الثابت للحكايات الخرافية بتعريف افتراضي

يمكن أن يعبر عنه بالصورة التالية الحكاية الخرافية قصة مبنية على التغير المناسب للوظائف المذكورة أعلاه في أشكال مختلفة بغياب بعضها عن كل حكاية وتكرار البعض الآخر ويعقد بذلك المصطلح «خرافي» *Fairy* ، معناه ، حيث إنه من السهل أن نتحليل حكاية خرافية عجيبة خيالية بطريقة مختلفة كلياً (قارن بعض حكايات معينة لأندرسون (*Anderson*) وبرنتانو (*Brentano*) أو حكاية جوته *Goethe* عن التنين ورهرات الزنبق ، إلخ) من جانب آخر ، يحتمل أيضاً أن تُبنى الحكايات غير الخرافية حسب المخطط المذكور أعلاه ويوضح عدد كبير من الأساطير (*Legends*) وبعض الحكايات الفردية عن الحيوانات والروايات القصيرة المعزولة نفس البنية وعليه فإنه ينبغي أن نستبدل كلمة «خرافي» *Fairy* بكلمة أخرى لكن إيجاد مثل ذلك المصطلح صعب جداً سنترك مؤقتاً هذه الحكايات باسمها القديم فقد يتغير المصطلح حين يرتبط بدراسة طبقات أخرى ، ويمكن أن تُسمى الحكايات الخرافية حكايات تخضع لمخطط سبع شخصيات ، لكن هذه التسمية ، رغم دقتها لحد بعيد ، خرقاء وغير مناسبة وإذا عُرِّفت هذه الحكايات من الناحية التاريخية فإنها تستحق الاسم القديم «الأساطير القديمة» *Archaic Myths* ، لكن هذا الاسم لم يعد مستخدماً

بالطبع يحتاج تعريف مثل هذه الطبقة إلى تحليل أولي ويسعي ألا يتوقع أن مثل هذا التحليل لنص ما يمكن أن يُفقد سرعة وبسهولة . فعادة ما يكون العنصر غير الواضح في نص

واضحاً في نص آخر مواز أو نص مختلف والتحليل الصحيح للحكاية ليس دائماً سهلاً ، فهو يحتاج إلى قدر من الخبرة والمهارة صحيح أن العديد من الحكايات في المجموعات الروسية يمكن تحليلها ببسور وسهولة ، لكن العمل يتعقد بحقيقة أن بنية الحكاية غير المحرفة تخص الفلاحين فقط . بل تخص الفلاحين الذين لم يلمسوا حظاً من الحضارة . فكل التأثيرات الخارجية تغير الحكاية وأحياناً تخربها ، وتبدأ الصعوبات حالما نترك حدود الحكاية النقية الموثوق بها كلية وفي هذا الخصوص فإن في مجموعة Afanas'ev مادة مرضية لدرجة تشير الدهشة لكن حكايات الأخوين جريم Brothers Grimm تقدم نفس المخطط العام الذي يظهر شكلاً أقل بقاءاً وثباتاً عنها ومن المستحيل تقديم كافة التفاصيل ويجب على المرء أن يتذكر اجناساً (genres) كاملة تمثل وتمزج كما تمثل العناصر داخل الحكاية تشكل إذن أحياناً مجموعات متعاسكة ومعقدة بدرجة عالية تدخل فيها أجزاء من مخططنا كأحداث ويمكن أن نشير أيضاً إلى أن بنية مماثلة تظهر في عدد من الأساطير القديمة . يُقدّم بعضها هذه البنية في صورة نقيّة عجيبة وهذا هو المجال الذي يمكن أن يتتبع فيه أثر الحكاية بكل تأكيد وفي المقابل تعرض السيرة نفسها في بعض روايات البطولة مثلاً وهذا مجال يحتمل أن يتتبع ذاته إلى الحكاية وتعتبر الدراسة التفصيلية المقارنة مهمة المستقل

ولنوضح أن العديد من الحكايات حول الحيوانات مبنية أيضاً بنفس الطريقة ، فأننا سنفحص حكاية الذئب والأطفال

(رقم ٥٢ في مجموعة افنايسيف) . تقدم لنا هذه الحكاية بحالة استهلاكية (الماعز والأطفال) ، غياب واحد من كبار السن ، تحفيز ، إغراء الشرير بتجاهل التحذير (الشرير هنا هو الذئب) ، مخالفة التحذير ، اختطاف أحد أعضاء الأسرة ، إبلاغ المصيبة ، البحث ، قتل الشرير (وهي لحظة مثيرة للتمثل مع مهام صعبة تقترح الماعز على الذئب أن يقفز فوق حفرة عميقة ، قارئ بحكاية رقم ١٢٧ تقترح الأميرة على القيصر أن يعبر فوق حفرة عميقة بعامود) ويصبح ذبح الذئب في نفس الوقت عقاباً له ويتبع ذلك استعادة المخطوفين وعودتهم . لذلك فإن هذه الحكاية ينبغي أن تستثنى من طبقة حكايات الحيوانات وهي تشكل المخطط التالي

$$\gamma' B' S' A' B' C \uparrow P' K' \downarrow$$

وبذلك يمكننا باستخدام السمات البنائية أن نخرج مجموعة من مجموعات أخرى بصورة صحيحة وموضوعية مطلقاً .

يجب علينا بعد ذلك أن نفرق بين الحكايات في جوهرها وللإحتراز ضد الأخطاء المنطقية ، سنلاحظ أن تصنيفاً صحيحاً يمكن أن يتم على مراحل ثلاث

(١) حسب صور مختلفة لعلامة (Sign) واحدة (أشجار متساقطة أو صنوبرية) أو (٢) حسب غياب أو وجود علامة أو أخرى (حيوانات دوات السلسلة الفقرية في مقابل حيوانات غير دوات السلسلة الفقرية) أو (٣) حسب علامات غير كاملة التبادل (حيوانات ذوات مخالبين في مقابل الثدييات) . ويمكن أن

نبدل ، ضمن حدود تصنيف واحد ، الأدوات حسب الأجناس (genera) والأنواع (Species) والتنوعات (Varieties) أو بدرجات التنازل فحسب . لكن كل درجة من درجات التنازل تتطلب تجانس الأسلوب وثباته .

وإذا ما كان على المرء أن ينظر الآن إلى مخططنا (الذي سنستعرضه قريباً) فقد يتساءل حول إمكانية التصنيف حسب العلامات غير كاملة التبادل ويظهر من المظرة الأولى أن ذلك مستحيل ، حيث لا تلغي وظيفة واحدة أخرى لكن عند الفحص المتأن الدقيق نلاحظ وجود زوجين من الوظائف داخل حركة واحدة بصورة نادرة بحيث إن تركهما يمكن أن يعتبر شيئاً عادياً بينما تركيهما يمكن أن يعتبر معارضة للقاعدة (لكن هذا ، مع ذلك - كما سرى - لا يعارض تأكيداً حول وحدة الحكاية من الناحية النمطية) وهذان الزوجان هما الصراع مع الشرير والانتصار عليه $H-I$ وصعوبة المهمة وحلها $M-N$ فهي مائة حكاية يظهر أول هذين الزوجين واحدة وأربعين مرة ويظهر الزوج الثاني ثلاثاً وثلاثين مرة ، ويظهران في حركة مشتركة واحدة ثلاث مرات . وبلا حظ أيضاً أن الحركات موجودة وتتطور دون هذه الوظائف وبذلك تشكل مباشرة أربع طبقات تطورات من خلال $H-I$ ، وتطورات من خلال $M-N$ ، وتطورات من خلال كل من $M-N, H-I$ وتطورات دونهما لكن تصنيف الحكايات يصبح معقداً بصورة غير طبيعية لأن كثيراً من الحكايات تتكون من حركات عديدة . سنتحدث الآن عن الحكايات ذات الحركة الواحدة ويستمر في تقسيم الحكايات البسيطة ونعود بعدها للحكايات المركبة .

لا يمكن أن يتم تصنيف إضافي حسب السمات البنائية الصرفة لأن الوظائف $M-N, H-I$ هي فقط التي تعزل بعضها البعض ، بينما كافة الوظائف الأخرى ليست كذلك . وعليه فإن من الضروري أن يختار عنصرًا واحدًا يكون واجبًا لكل الحكايات وأن نجعل التقسيم حسب اختلافاته والعنصران A (الشر) و \emptyset (الفقدان) هما العنصران الواجبان فقط ويمكن أن تكون التصنيفات الإضافية حسب هذين العنصرين ونتيجة لذلك ستأتي على رأس كل طبقة ، الحكايات التي تدور حول اختطاف شخص ما ، ثم حكايات سرقة طلسم ما . . إلخ في كل ضروب العنصر A) ويعدّها تأتي حكايات فيها العنصر \emptyset (الفقدان) أي حكايات البحث عن عروس ، طلسم إلخ ومن الممكن أن نرفض بهذه الطريقة وقوع حكايتين لهما بدايتان متشابهتان في طبقتين مختلفتين اعتمادًا على وجود أو عدم وجود مهمة صعبة فيهما . قد يحدث هذا حقا لكنه لا يشكل اعتراضا ضد صحة تصنيفنا . فالقصص ذات $H-I$ وتلك ذات $M-N$ هي أساسا قصص مختلفة التركيب ، لأن هذه السمات تعزل بعضها البعض . ووجود أو غياب العنصر المعني هو السمة البنائية الأساسية فيها . ففي علم الحيوان مثلا ، لا يقع الحوت تحت مجموعة السمك لأنه يستنشق الهواء برئتين ، رغم أن شكله الخارجي يشبه السمكة جدا . وثعبان البحر يصنف في الأسماك ، رغم أنه يشبه الثعابين والبطاطس تقع في مجموعة النباتات ذات الساق ، رغم أن الكل يعتبرها جذرا وفلمْ جَرا هذا تصنيف يقوم على البنية والسمات الداخلية ، وليس على السمات الخارجية الدائمة التغير والتبدل .

إضافة إلى ذلك ، يثار السؤال ماذا نفعل بالحكايات ذات الحركات المتعددة أي الحكايات التي بها أفعال شرعية يتطور كل واحد منها بصورة منفصلة .

هناك طريق واحد فقط لمعالجة هذه المسألة بالإشارة لكل نص متعدد الحركة ، يجب أن يذكر أن الحركة الأولى هي كذا وكذا ، وأن الحركة الثانية هي شيء مختلف وهكذا ولا يوجد حل آخر وقد يبدو هذا الحل غير مريح وغير منظم خاصة إذا رغبتنا في عمل جدول مختصر للتصنيف ، لكنه في نفس الوقت منطقي وسليم في جوهره .

لذلك فإننا نحصل ، فيما يبدو ، على أربعة أنواع من الحكايات . ولكن ألا يتعارض هذا مع تأكيدنا تجانس كل الحكايات ؟ إذا ما استبعد العنصران $M-N$ ، $H-I$ عن بعضهما البعض في حركة واحدة ، فهل هذا يعني أن أمامنا نوعين أساسيين معينين من الحكايات وليس نوعاً واحداً ، كما أكدنا سابقاً ؟ كلا ، ليس كذلك . فلو فحصنا بدقة تلك الحكايات التي تتكون من حركتين سنلاحظ التالي : إذا كانت حركة واحدة تشمل قتالاً والآخرى مهمة صعبة ، فإن القتال يتم دائماً في الحركة الأولى والمهمة الصعبة في الحركة الثانية . وتعطى هذه الحكايات بداية نمطية للحركة الثانية مثل رمي إيفان في هون على يد أخوانه ، إلخ

مثل هذه الحكايات تعتبر بنية الحركتين شيئاً قانونياً فهذه حكاية واحدة تتكون من حركتين ، وهي النوع الأساسي لكل الحكايات ويمكن فصلها بسهولة إلى جزئين فيقدم الأخوة

التعقيد وإذا لم يُقدّم الأخوة في البداية ، أو إذا كان دورهم
 عموماً محدوداً من البداية فإن الحكاية يمكن أن تنتهي بعودة
 إيفان السعيدة (أي بنهاية الحركة الأولى) ولا نحتاج إلى الحركة
 الثانية وبهذه الطريقة يمكن أن يوجد النصف الأول كحكاية
 مستقلة وفي المقابل ، فإن النصف الثاني حكاية منتهية
 أيضاً وباستعاضة الأخوة بأشرار آخرين أو ببساطة بدء
 الحكاية ببحث عن عروس ، يكون لدينا حكاية يمكن أن تتطور
 عن طريق مهام صعبة وهكذا يمكن أن توجد كل حركة
 منفصلة . ولكن اتحاد حركتين فقط ينتج حكاية مكتملة كلية
 ومن الممكن جداً أن يوجد البوعان تاريخياً أي أن لكل نوع
 تاريخه الخاص ، وأن الماثورين تقابلًا في مرحلة بعيدة واندماجا
 في شكل واحد لكن في الحديث عن الحكايات الحرفافية الروسية
 فنحن مضطرون أن نقول اليوم إنها حكاية واحدة يمكن أن
 ترجع إليها كل حكايات مجموعتنا

د - حول العلاقة بين أشكال البناء الخاصة والنمط العام

دعنا نفحص طبيعة كل جانب من حكاياتنا

١ - إذا جمعنا كل المخططات ، واحداً بعد الآخر ، التي تشمل
 صراعاً - انتصاراً وكذلك تلك التي تشمل مجرد قتل عدو دون
 قتال فإننا نحصل على المعادلة التالية

$$ABC \uparrow DEFGHJIK \downarrow P, R, LQE, TUW$$

٢ - وإذا جمعنا كافة مخططات الحكايات التي تشمل مهاماً
 صعبة ، فإننا نحصل على النتيجة التالية

$$ABC \uparrow DEFGMLJNK \downarrow P, QE, TUW$$

وتعطيلنا مقارنة هاتين النتيجتين النتائج التالية

$ABC \uparrow DEFG HJK \downarrow P, RDs LQE, TUW$

$ABC \uparrow DEFG^o LMJNKP, QE, TUW$

ويتضح من هذا أن الصراع - الانتصار $H-I$ والمهام الصعبة وحلها $M-N$ توازي بعضها البعض بالنسبة لمكانها في سلسلة الوظائف الأخرى وبين هذه الوظائف تتحول الأماكن فقط عن طريق الوصول غير المعروف وطلب البطل المزيف $O-L$ الذي يتبع القتال ويسبق المهمة الصعبة (مثلاً ، يتنكر الأمير في شكل طباط يتظاهر السقاء بأنه المنتصر ، ويسكن إيفان في سكر مع عامل يدوي ، ويمر الأخوة أنفسهم في صورة الحاصلين على الأسلاب)

إضافة إلى ذلك يمكننا أن نلاحظ أن حركات المهام الصعبة غالباً ما تكون حركات ثنائية ، أو متكررة ، أو مفردة ونادرًا (مرة واحدة فقط) ما تحدث أولاً . فإذا اشتملت حكاية على حركتين ، فإن الحركات التي تشعل قتالاً تسبق تلك التي تشمل المهام وعليه نخلص إلى أن حركة بـ $H-I$ هي حركة أولى نموذجية وأن حركة مهمة صعبة هي عادة حركة ثنائية نموذجية أو مكررة وكل واحدة منها تستطيع أن تكون موجودة بمفردها ، لكن التشكيلة تحدث بالترتيب الذي ذكرنا ومن الناحية النظرية فإن الترتيب العكسي ممكن أيضاً لكن مثل هذه الحالات سنواجهها دائماً بالتشكيل الميكانيكي للحكايتين

٢ - حكايات تشمل الزوجين معا ويمكن ان تقدم في الصورة التالية

$$ABC \uparrow FH \cdot IK \downarrow LM \cdot NQE_x UW'$$

ونرى هنا أيضاً ان الوظائف (H-I) تسبق الوظائف (M-N) وتقف الوظيفة (L) بينهما

ولا تعطى الحالات المدروسة الثلاث مادة لاعطاء رأي عما إذا كانت المطاردة ممكنة في التشكيلة المعطاء . فهي غائبة في كل الحالات التي درسناها .

٤ - إذا جمعنا كل المعادلات التي لاتشمل الصراع أو المهام الصعبة في شكلها فإننا نحصل على النتيجة التالية

$$ABC \uparrow DEFGK \downarrow PR_x QE_x TUW'$$

وإذا قارنا معادلات هذه الحكايات مع المعادلات السابقة يظهر لنا أن هذه الحكايات لاتقدم أي بناء محدد ويمكن إخضاع كل الحكايات في مجموعتنا للمعادلة المتغيرة

$$ABC \uparrow DEFG \quad \frac{HJIK \downarrow P_x R_x \circ L}{LMJNK \downarrow P_x R_x} \quad QE_x TUW'$$

فحركات (H-I) تتطور حسب الجزء الأعلى ، وحركات (M-N) تتطور حسب الجزء الأسفل ، وحركات فيها الزوجان معاً تتبع الجزء الأعلى ثم ، ودون الوصول إلى نهاية ، تتطور متبعة الناتج الأسفل ، وحركات دون (M-N ، H-I) تتطور بتجنب العناصر المميزة لكل منهما

دعنا نجمع مادتنا حسب هذا المخطط . ودعنا نكتب محصلة مخططنا أولاً على سطر واحد لايضاوحها .

أما العناصر (M-N, H-I) فتكتب تحت بعضها البعض لأنها غير متجانسة (نقلنا المخططات الى الملحق رقم ٢)

ماهي النتائج التي يقدمها لنا هذا المخطط ؟ أولا يؤكد هذا المخطط فكرتنا الأساسية حول تجانس بنية كل الحكايات .

وهذه النتيجة العامة الهامة لاتنطبق من النظرة الأولى مع مفهومنا عن ثراء الحكايات وتنوعاتها .

هذه النتيجة ، كما اشرنا سابقاً ، تبدو غير متوقعة . وقد كانت غير متوقعة لكاتب هذا الكتاب أيضاً فهذه الظاهرة غير عادية وغريبة لدرجة أن المرء يشعر بطريقة ما بالرغبة في تناولها بإسهاب وتفصيل قبل المضي إلى النتائج الرسمية الخاصة وبطبيعة الحال فإننا لانهتم بتفسير هذه الظاهرة ، بل ما يهمنا هو أن نقرر فقط الحقيقة ذاتها . لكننا مع ذلك نشعر بالحاجة في إثارة السؤال التالي . إذا كانت كل الحكايات متشابهة في الشكل فهل هذا يعني أنها صادرة عن مورد واحد ؟

ليس من حق المورفولوجي الإجابة على هذا السؤال . فهو في هذه اللحظة يعطي نتائجاً للمؤرخ أو يصبح هو نفسه مؤرخاً . وإجاباتنا ، على الرغم من أنها في شكل افتراض ، هي أن الأمر يبدو كذلك . ومع ذلك ، فإن السؤال حول الموارد يجب أن لا يثار بالمعنى الجغرافي الضيق . فأفترض «المورد الواحد» لاي معنى أن نفترض أن كل الحكايات أنت ، مثلاً ، من الهند وانتشرت من هناك للعالم كله ، متحدة أشكالاً مختلفة أثناء عمليات الهجرة ويمكن أن يكون المصدر الواحد مصدرًا نفسيًا . ولقد قام

فوندت (Wundt) بالكثير من الدراسات في هذا المجال لكننا هنا أيضاً يجب أن نكون حذرين ، فإذا كان من الممكن تفسير حدود الحكاية بقدرات الإنسان المحدودة عموماً ، فلن تكون لنا حكايات من النوع الموجود لدينا لكننا نملك آلاف الحكايات التي تشبه الحكاية الخرافية وأخيراً ، فإن الحياة اليومية يمكن أن تكون المصدر الواحد للحكاية لكن الدراسة المورفولوجية ستوضح أن الحكاية تشتمل على القليل مما له صلة بالحياة اليومية ، هناك مراحل انتقالية عن نمط الحياة اليومية موجودة بكل تأكيد في الحكايات وهي تنعكس فيها بطريقة غير مباشرة ، ومن أمثلة هذه المراحل الانتقالية الاعتقاد الذي ينشأ في مرحلة معينة في تطور الحياة اليومية ، ومن الممكن جداً وجود صلة طبيعية بين الحياة اليومية والدين من جانب ، وبين الدين والحكاية من جانب آخر ، فحينما يفتقي أسلوب حياة ودين يظهر محتواهما في شكل حكاية . وكما أشرنا سابقاً ، فإن الحكاية تحتوي على آثار واضحة للأفكار الدينية يمكن تتبعها دون دراسة تاريخية . لكن بما أن مثل هذا الافتراض يتضح بسهولة حين يدرس تاريخياً ، فإننا سنذكر بعض النماذج التوضيحية للعلاقة بين الحكايات والمعتقدات .

فالحكاية توضح ثلاث حوامل تطير بإيقان في الهواء وهي المهر الطائر ، أو الطائر ، أو القارب الطائر لكن هذه الأنواع الثلاثة هي أيضاً حاملة أرواح الموتى فالمهر واسع الانتشار بين الشعوب الزراعية والرعوية والنسرين الصيادين والقارب بين سكان الشواطئ . ويقدم فروبينس (Frobenius) رسماً لمثل

باخرة الأرواح هذه من شمال غرب أمريكا لذا يمكننا أن نفترض أن واحدًا من العناصر الأساسية لإنشاء الحكاية ، وهو الترحال ، يعكس أفكارا عن ترحال الأرواح في العالم الآخر ويمكن دون شك نشوء مثل هذه الفكرة مع أفكار أخرى بصورة مستقلة عن بعضها في جميع أنحاء العالم ويكمل المهمة تداعُل الثقافات وموت المعتقدات ويفسح المهر الطائر الطريق للسجادة الأكثر تشويقاً لقد ابتعدنا بذلك كثيراً عن موضوعنا وستترك هذا للمؤرخين ليحكموا عليه فالحكاية لم تدرس بعد دراسة وافية فيما يتعلق بمقارنتها بالدين وتعمقها في جوانب الحياة اليومية الثقافية والاقتصادية .

وهذا هو الاستنتاج العام الأساسي في دراستنا كلها فلم يعد ممكناً أن نقول مع سبرانسكي (*Speranski*) إنه لا يوجد تعميمات في دراسة الحكاية صحيح أن هذا التعميم هو محدد محاولة لكنه إذا كان صحيحاً ، فإنه ينبغي أن نتبعه في المستقبل سلسلة من التعميمات الأخرى . وعندها يسقط الحاجز المغلق للحكاية وينفصح سرها تدريجياً

على كل حال دعنا نعد إلى مخططنا إن تأكيدات الثبات التام يبدو غير متجانس مع حقيقة أن سلسلة الوظائف ليست دائماً نفس التي أظهرنا في المخطط العام وستظهر الدراسة الدقيقة للمحططات انحرافات معينة عناصر *DEF* خاصة نحيء غالباً قبل *A* ولكن هذا لا يخالف القاعدة لأنه ليس تسلسلاً جديداً وإنما هو تسلسل معكوس .

وتقدم الحكاية العادية ، مثلاً ، سوء الطالع في البداية وبعدها استسلام مساعد ليقضي عليه ويعطي التسلسل

المعكوس استلام المساعدة في الأول يليها سوء الطالع الذي يقضي عليه (العناصر DEF قبل A) مثال آخر يكون سوء الطالع عادة أولاً يليه الخروج من المنزل ($ABC \uparrow$) ويقدم التسلسل المعكوس الخروج من المنزل وهو عادة مايكون دون هدف ، (وليُنظر للناس وليُظهر نفسه .. الخ) وحينما يكون البطل في الطريق يعلم بسوء الطالع

وبعض الوظائف قادرة على تغيير مكانها . ففي الحكايتين ٩٢ و ١٥٩ يقع القتال مع الشرير ، بعد المطاردة فقط وقد تتبادل وظائف الاعتراف والافتضاح والزواج والعقاب الأماكن أيضاً . ومن بين الوظائف الفردية ، يحدث التحول في الوسيط السحري أحياناً قبل أن يفادر البطل المنزل فهناك الهراوات والحبال والقضبان الفضية أو الذهبية المزركشة الرامزة للجاه أو السلطة . إلخ التي يعطيها الأب . وغالباً مانجد تحولاً من هذا النوع في حالة التخريب الزراعي A^8 لكن يمكن أيضاً أن نجده متصللاً بتعقيدات أخرى وليس ، على أية حال ، متحكماً سلفاً في إمكانية أو استحالة مقابلة الشخصية المانحة من النوع المعتاد . وأكثر الوظائف حركة بالنسبة لموقعها هي الوظيفة 7 (تغير المطهر) . فموقعها المناسب من ناحية منطقية هو غالباً إما قبل عقاب البطل المزيف أو بعده أو قبل الخطوبة . إن كل هذه الانحرافات لاتغير الاستنتاج حول الوحدة النموذجية والعقابة المورفولوجية للحكايات الخرافية . فهذه مجرد تقلبات وليست نظاماً تشكلياً أو محاور جديدة . وهناك كذلك حالات معينة للمخالفات المباشرة . وفي حكايات معزولة نجد أن المخالفات

مهمة نوعاً ما (١٦٤ ، ٢٤٨) ، لكن الفحص الدقيق سيوضح أن هذه الحكايات حكايات هزلية ويجب أن نفهم هذا النوع من الإبدال المصاحب لتحول قصيدة إلى مسرحية هزلية سخيفة على أنه نتيجة الفصل .

وتقدم الحكايات المعزولة شكلاً ناقصاً بالنسبة للموع الاساسي فتغيب وظيفة أو أخرى من كل الحكايات . وإذا غابت وظيفة ما ، فإن هذا لا يؤثر البتة في بنية الحكاية والوظائف الأخرى تحافظ على أماكنها ومن الممكن غالباً أن نعتبر هذا الغياب ، حسب بعض المبادئ ، بمثابة الحذف

وتخضع كافة الوظائف الإعدادية لهذه النتائج خضوعاً كلياً وإذا كنا سنكتب كل الحالات في المادة المتوفرة لدينا واحدة تلو الأخرى ، فإن المجموع سيظهر لما نفس الترتيب المذكور أعلاه حينما نكلمنا عن تعداد الوظائف . ومع ذلك فإن دراسة هذا الجانب معقدة بالظروف التالية كل الوظائف السبع في هذا الجزء لا تقابل قط داخل حكاية واحدة ولا يفسر الغياب هنا بالحذف أبداً فهي متناقضة بالضرورة . ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الظاهرة نفسها قادرة على الظهور بطرق عديدة فمثلاً ، لكي يخلق الشرير سوء الطالع فإن على القاص أن يضع البطل أو الضحية في حالة يائسة معينة وأن يجعله ، في الغالب ، يترك أهله ومن يكبرونه أو يحمونه ويتم هذا بمخالعة البطل لتحذير (يترك المنزل ، على الرغم من التحذير بعدم تركه) أو خروجه للمشي بمفرده (8) أو استسلامه لخداع الشرير الذي يدعوه للمشي تجاه البحر أو يغريه للذهاب إلى الغابة الخ . لذا إذا استخدمت الحكاية واحداً من الزوجين (٧-٨)

(التحذير - المخالفة) أو (n-0) (الاعراء - الاستسلام للإغراء)
 لذلك الغرض ، فإن استخدام الخروج الثاني غير ضروري
 ويمكن أن يتم توصيل المعلومات إلى الشرير عن طريق مخالفة
 البطل للتحذير . وعليه فإذا استخدمت عدة أزواج في الجرم
 الاعدادي يمكننا أن نتوقع دائماً معنى مورفولوجياً مزدوجاً (في
 مخالفة التحذير ، يقدم البطل نفسه للشرير إلخ) ويحتاج
 التوضيح التفصيلي لهذا السؤال إلى تحليل إضافي يقوم على
 كمية أكبر من المادة العلمية

ويمكن أن يثار سؤال أكثر أهمية عند فحص المخططات وهو
 مايلي هل ترتبط بالضرورة اختلافات وظيفية واحدة
 بالاختلافات الموازية لوظيفة أخرى ، وتجيب المخططات على
 هذا السؤال كما يلي

١ - هناك عناصر ترتبط دائماً دون استثناء ، بأنواع
 مختلفة موازية مع بعضها البعض . وهذه أزواج معينة داخل
 حدود انصافها لذا فإن H' (القتال في ساحة مفتوحة) ترتبط
 دائماً مع I' (الانتصار في ساحة مفتوحة) وارتباطها بـ I'' مثلاً
 (العور في لعبة الكوتشيه) يعتمد مستحيلاً كلية ولا معنى له
 وترتبط كافة الاختلافات في الأزواج التالية بصورة دائمة
 ببعضها البعض . التحذير ومخالفته ، محاولة معرفة شيء ما
 وتوصيل معلومات ، الخداع (التزييف) من قبل الشرير وردة
 فعل البطل على ذلك ، القتال والنصر ، الوسم والتعرف عليه
 إلى جانب هذه الأزواج حيث كافة الاختلافات ترتبط دائماً
 ببعضها البعض ، هناك أزواج يمكن أن يقال عنها الشيء نفسه
 فيما يخص الاختلافات العديدة لذا فإنه ضمن حدود الشر

والقضاء عليه ، يكون لدينا ارتباط ثابت بين جريمة القتل ورد الحياة ، والسحر وإزالة لعنة السحر وأشياء أخرى عديدة وبالنسبة لصروب المطاردة والإنقاذ ، فإن المطاردة المصحوبة بتحويلات سريعة إلى حيوانات ترتبط دائماً بشكل مواز من الإنقاذ وبهذه الطريقة نجد حضوراً مؤسسا لعناصر معينة ضروبها مرتبطة بصورة ثابتة ببعضها البعض على أساس الضرورة المنطقية وأحياناً على أساس الضرورة الفنية

٢ - هناك أزواج يمكن أن يرتبط فيها أحد الزوجين مع بعض الاختلافات الموازية للزوج الآخر وليس معها كلها . فالاختطاف يمكن أن يرتبط باختطاف مضاد مباشر (K^1) وبالاسترداد عن طريق مساعدين اثنين أو أكثر (K^2, K^3) وبالاسترداد عن طريق عودة فورية في صورة سحرية (K^5) إلخ . ونفس الطريقة تماماً ، يمكن أن ترتبط عملية المطاردة بالإنقاذ عن طريق هروب بسيط ، وبالإنقاذ عن طريق هروب وقذف مشط ، وتحول الشخص المطارد إلى كنيسة أو بئر ، وباختفاء المطارد وهلم جرا . ومع ذلك فإنه من السهل أن نلاحظ أن وظيفة واحدة ضمن حدود زوجين اثنين يمكن أن تثير عدة إجابات مختلفة ، لكي كل واحدة من هذه الإجابات ترتبط فقط بشكل خاص بسببها . لذا يرتبط قذف المشط دائماً بالمطاردة المباشرة ، بينما المطاردة المباشرة ليست مرتبطة دائماً برمي المشط وعلى ضوء هذا ، يبدو أنه توجد عناصر قادرة على تعويض أحادي وثنائي لن سبب في شرح هذا الفرق في الوقت الحاضر لكننا نشير فقط إلى العنصرين F, D ، اللذين فحصناهما سابقاً في الفصل الثالث ، كمثالين قادرين على بدائل ثنائية عامة

من الضروري على كل حال أن نلاحظ حقيقة أن الحكاية تنتهك أحياناً قواعد الاعتماد الواضحة هذه وفعل الشر والقضاء عليه (A-K) ينفصلان عن بعضهما البعض بقصة طويلة وفي سياق الحكايات يفقد الراوي خيط القصة ونلاحظ أن العنصر K أحياناً لا يوازي تماماً البداية A أو H . وتصبح الحكاية كأنها نشاز يخرج إيفان خلف مهرلكن يعود بأميرة وهذه الظاهرة مهمة في دراسة التحولات مراوي القصة أما أن يغير العرض أو حل العقدة ، وبمقارنات مشابهة يمكن أن نستنتج طرقاً معينة للتعبير والتعويض ولدينا ظاهرة شبيهة بـ «اللاتجانس» حينما لا يثير البصف الأول الإجابة المتوقعة أو يستبدلها بإجابة مختلفة كلياً وغير عادية في عرف الحكاية . ففي الحكاية ٢٦٠ لا يتبع سحر الطفل أية إزالة للنعنة السحر ويبقى هذا الطفل شاةً صغيرةً طوال حياته وتعتبر حكاية «الخمسمة العجيبون» (٢٤٤) حكاية شائقة فجريرة القتل لا تنتهي بعودة الحياة . وتستبدل عملية رد الحياة بكشف جريمة القتل . وصورة هذا الكشف قريبة الشبه بـ (B⁷) تقدم في شكل نواح تنتهي على أثره الحكاية مضيضة فقط عقوبة الأخت القاتلة وفي هذا الصدد نلاحظ أن النفي ليس له صورة محددة لالفائه . فهو ببساطة يستبدل بالعودة والنفي غالباً ما يكون عملية شر مزيفة ، تدمع إلى ؟ . والبطل لا يعود إطلاقاً ، لكنه يتزوج وعلّم جرّاً

٢ - وكل العناصر الباقية والتي تشمل أزواجاً معلية ، يمكن أن ترتبط بحرية دون معارضة للمنطق أو القيم الفنية ومن السهل أن نرى في حكاية ما أن خطف شخص ما لا يحتاج إلى استبدال

متابعة الأثر الدموي بالهرب أو بتوضيح الطريق كذلك ليس في صيد طلسم سبب ليفرض على البطل أن يعرض نفسه للعذاب بمحاولة قتل بدلامس مطاردة في الهواء . وعليه فإن مبدأ الحرية الكاملة أو التعويض المتبادل مسيطر هنا . وفي هذا الجانب فإن هذه العناصر تتناقض كلياً مع تلك العناصر مثل $H-I$ التي ترتبط دائماً وبالضرورة مع بعضها البعض . ونحن نتكلم كلياً عن هذا المبدأ ومع ذلك فالناس لا يستخدمون هذه الحرية ، وعدد الارتباطات الموجودة فعلاً ليست عظيمة جداً . لذا لا توجد حكاية يرتبط فيها السحر بدعوة ، حتى وإن كان ذلك ممكناً لحد ما فينا ومبنيًا . ومع ذلك فإن تأسيس مبدأ الحرية هذا ، إلى جانب فقدان الحرية ، مهم جداً . ويُنفذ تنوع المواضيع (*Themes*) وتحول الحكايات الجذري عن طريق استبدال شكل واحد بنفس عنصر شكل آخر .

إضافة إلى ذلك ، فإن هذه النتائج يمكن أن تترهن بالتجربة ومن المعك فنيًا أن نصطنع إبداع عُقد (أوحيات) قصصية جديدة غير محدودة العدد . وستعكس كل هذه العقد المخطط الرئيسي ، بينما هي ذاتها لا تشبه بعضها البعض ولكي نبدع حكاية مصطنعة يمكننا أن نأخذ أي A واحدة من امكانيات B ثم C ونتبعها قطعاً بأي D ثم E ثم واحدًا من امكانيات F وبعدها أي G وفلَمْ جَرًا وبذلك يمكن أن تحذف أية عناصر (ربما باستثناء A, B) أو تكرر ثلاث مرات أو تكرر بصور شتى . فإذا ما وزعنا الوظائف حسب الشخصيات الدراماتيكية في رصيد الحكاية أو باتباع دوقنا فإن هذه المخططات تصبح حية وتصبح حكايات بالطبع يجب أن ننقى

على الدواعي والروابط والعناصر المساعدة الأخرى في البنا
ويتطلب تطبيق هذه النتائج على إبداع الشعب ، بطبيعة
الحال ، حذرًا عظيمًا . فنفسية القاص ونفسية عمله
الإبداعي ، وهي جزء من النفس العامة الإبداعية ، يجب أن
تدرس بصورة مستقلة . لكن من الممكن أن نفرص أن اللحظات
الرئيسية الحية في مخططنا البسيط جدًا بالضرورة تؤدي كذلك
الدور النفسي كنوع ما من الأصل أو المصدر . لكن عندها تظهر
دائمًا أنواع جديدة من الحكايات وهي عبارة عن مجرد
تشكيلات أو صورة مختلفة من الحكايات السابقة . ولكن هذا
لا يعني أنه لا يوجد إبداع شعبي في الحكاية . من الممكن أن
نرسم خطأ فاصلاً ودقيقاً بين تلك المناطق التي لا يبدع فيها
الراوي الشعبي شيئاً ثمة والمناطق التي يبدع فيها بحرية ما .
فالراوي مقيد ولا يبدع في الحالات التالية

١ - الترتيب الكلي للوظائف والسلسلة التي تتطور حسب
المخطط السابق المشار اليه . وتقدم هذه الظاهرة مشكلة معقدة
لا يمكن شرحها هنا . ونستطيع فقط التصريح بالحقيقة
وينبغي أن يدرسها علم الأثرولوجيا والعلوم الشبيهة القادرة
وحدها على إلقاء الضوء على أسباب المشكلة

٢ - والراوي ليس حرًا في تعويض تلك العناصر التي ترتبط
اختلافاتها بتبعية تامة أو نسبية

٣ - وفي حالات أخرى ، فإن الراوي ليس حرًا في اختيار
شخصيات معينة على أساس صفاتها في حالة الحاجة لوظيفة
محددة . ويجب أن نقول ، مع ذلك ، إن فقدان الحرية هذا
سمي جدًا وإدما! احتحنا للوظيفة (G) (الهروب) فإن

شخصية «ماء الحياة» لا يمكن أن تظهر باعتبارها هدية سحرية ، بينما يمكن أن يؤدي مهر أو سجادة أو خاتم (شباب) أو صندوق صغير وأشياء أخرى كثيرة هذه الوظيفة .

(٤) هناك اعتماد معين بين الحالة الاستهلاكية والوظائف التي تلبيها . ففي حالة الاستخدام المطلوب أو المرغوب للوظيفة (اختطاف مساعد) لابد أن تشتمل الحالة الاستهلاكية على هذا المساعد والراوي ، من ناحية ثانية ، حر في إبداع ما يريد في الحالات التالية

[١] في اختيار الوظائف التي يحذفها أو يستخدمها

[٢] في اختيار الوسائل (الصورة) التي عن طريقها تتحقق الوظيفة وكما أشرنا ، فإن متغيرات جديدة وعقدًا جديدة وحكايات جديدة تحدث بهذه الطريقة

[٣] والراوي حركليًا في اختيار تسمية وصفات الشخصيات الدراماتيكية ونظريًا ، فإن هذه الحرية مطلقة فيمكن لشجرة أن تدل على الطريق ، أو يمكن لطائر الغرنوق أن يعطي مهرًا هدية ، ويمكن لإزميل أن يتجسس ، إلخ . وهذه الحرية خاصة بالحكاية وحدها ويجب أن نقول ، مع ذلك ، إن الناس هنا أيضًا لا يستخدمون هذه الحرية بكثرة . وتكرر الشخصيات كما تتكرر الوظائف وهنا ، كما ذكرنا آنفًا ، نرى قانونًا خاصًا يتطور (التنين هو الشرير النموذجي ، والساحرة هي المانح الاعتيادي ، وإيفان هو الباحث الاعتيادي ، وهلم جرا)

ويتغير القانون لكن هذه التغيرات نادرًا ما تكون نتيجة الإبداع الشخصي الفني ويمكننا أن نقول أن مبدع حكاية ماء

نادرًا ما يخترع ، فهو يتسلم مادته من بنيتة المحيطة أو من الحقائق المعاصرة ويؤقلمها في الحكاية .

[٤] الراوي حر في اختيار الوسيط اللغوي وهذه المنطقة الغنية جدًا ليست موضوعًا لدراسة علماء المورفولوجيا فاسلوب الحكاية ظاهرة يجب أن تدرس بصورة مستقلة .

د - مشكلة الإنشاء (أو التركيب) (Composition) والموضوع (Theme) والموضوعات وأشكالها الأخرى

لقد فحصنا إلى الآن الحكاية من ناحية بنيتها فقط ، ولاحظنا أنها كانت في الماضي تفحص من ناحية موضوعها ، وهي مسألة لا يمكن تجاهلها ولكن بما أنه لا يوجد تفسير عام مقبول لمعنى كلمة «موضوع» فإننا سنكون أحرارًا في تعريف هذا المفهوم بطريقةتنا

يمكن أن نذكر المحتوى الكلي للحكاية في جمل مختصرة كما يلي

يفادر الوالدان إلى الغابة ويمنعان أولادهما من الخروج إلى الشارع ، يختطف تنين البنت الصغيرة ، وهُلْمُ جَرًا وتعطي كل الجمل الخبرية (Predicates) تشكيل الحكايات ويُعرّف كل الفاعلين (Subjects) والمفعول بهم (Objects) والأجزاء الأخرى من الجملة الموضوع . أو بعبارة أخرى ربما يكون الإنشاء نفسه قاعدة لمواضيع شتى ومن وجهة نظر الإنشاء ، فإنه لا يؤثر إذا كان التنين قد اختطف أميرة أو فر شيطان هاربًا ببنت قسيس أو فلاح لكن يمكن أن تفحص مثل هذه الحالات على

أنها مواضيع مختلفة . ونحن نقر أيضاً بتعاريف أخرى لمفهوم الموضوع ، لكن التعريف الذي أعطيناه مناسب للحكايات الخرافية .

لكن كيف سنفرق بين الموضوع وشكل آخر للموضوع ذاته إذا ما كان لدينا حكاية من الشكل $A' B C D' E' F'$ وأخرى من الشكل $A' B' C D' E' F'$ ؟ السؤال هو ما إذا كان التغير في عنصر واحد (B) مع الإبقاء على البقية الباقية يخلق موضوعاً (Theme) جديداً أو شكلاً آخر للموضوع نفسه ؟ واضح أن هذا شكل آخر له . وماداً إذا تغير عنصران أو ثلاثة أو أربعة أو حذف أو أضيف عنصر أو عنصران أو ثلاثة ؟ يتغير السؤال من سؤال عن الكيفية إلى سؤال عن العددية . وبغض النظر عن كيفية إمكانية تعريف مفهوم الموضوع فإن التفريق بين الموضوع وشكل آخر له مستحيل كلياً . وهما يحتمل الأمر تفسيرين . إما أن يغطي كل تغير موضوعاً جديداً أو أن نرودنا كل الحكايات بموضوع واحد له أشكال عديدة . وفي الواقع يعبر الشكلان عن الشكل ذاته . فيبقي أن يفحص مخزن الحكاية الجرامية كله كمسلسلة من المتغيرات . وحيثما نستطيع أن نكشف صورة التحولات ، فإنه من الممكن أن يقع أنفسنا أن كل الحكايات يمكن أن تستنتج مورفولوجياً من الحكايات التي تدور حول احتطاف تين لأميرة . من تلك الصورة التي يمكن أن نعتبرها أساسية . وهذا تصريح جريء جداً لاسيما ونحن لا نقدم صورة التحولات في هذا العمل . وسيكون من المهم في هذه الحالة أن يكون لدينا مادة علمية عميقة . ويمكن أن ننظم الحكايات لكي تصبح صورة التحول التدريجي من موضوع

(Theme) إلى آخر واضحة لحد ما بالطبع سنتنتج بعض الارتعاعات والعجوات هنا وهناك . ولا يقدم الناس كل الأشكال الممكنة حسابياً لكن هذا لا يتعارض مع الافتراض . ودعنا نتذكر أن الحكايات قد جمعت قبل مائة سنة وقد بُدأ في جمعها في فترة بدأت فيها في التفكير . ولا توجد تكوينات جديدة في الوقت الحاضر لكن كانت هنالك بلا شك فترات إنتاج وإبداع استثنائية ويعتبر أرن *Aarne* العصور الوسطى واحدة من تلك الفترات في أوروبا . ولن يتناقض غياب أشكال معينة في الوقت الحاضر مع النظرية العامة ، إذا ما أدرك المرء أن تلك القرون التي كان فيها للحكاية وجود مكثف ، لا يمكن أن تعود مرة أخرى وتعتبر خسارة علمية لذلك . ولكن من الممكن أن نفترض وجود حكايات لم تجمع بعد ، تماماً كما نفترض على أساس القواسم الفلكية العامة وجود نجوم لا نستطيع رؤيتها

ومن هذه الأفكار يتبع تطبيق منهجي هام

إذا كانت ملاحظتنا حول القرابة المورفولوجية الاستثنائية للحكايات صحيحة ، فإنه لا يمكن دراسة موضوع واحد لمجموع جوهر حكايات دراسة مورفولوجية أو وراثية دون الرجوع للآخرى . ويتغير موضوع إلى موضوع آخر عن طريق تعويض عناصر حسب الأشكال وبطبيعة الحال فإن مهمة دراسة بعض الحكايات المفردة في كافة تغيراتها وحسب توزيعها الكلي معرية جداً . لكن هذه المهمة في أساسها مطروحة خطأ فإذا ما وجدنا في هذه الحكايات مهراً سحرياً أو حيوانات شاكرة ، أو امرأة حكيمة إلخ وتناولها البحث في التشكيلة المعطاة فقد يحدث ألا يُدرس ولا عنصر واحد بصورة مستفيضة

في هذه التشكيلة . وستكون نتائج مثل هذه الدراسة متأرجحة وغير صحيحة ، حيث إن كل عنصر يمكن أن يقابل أيضاً في تطبيق آخر وقد يكون له تاريخه الخاص به .

ينبغي أن تدرس كل هذه العناصر في ذاتها ومستقلة عن استخدامها في هذه الحكاية أو تلك . وعندما تكون الحكاية الشعبية لا تزال مليئة بالغرائب بالدسبة لها ، فإننا نحتاج قبل كل شيء إلى توضيح كل عنصر بصورة مفصلة في كل مادة الحكاية المدروسة . فالولادة المعجزة ، والتحدير وإعطاء وسطاء سحريين كجوانزو والهرب والمطاردة إلخ كلها عناصر تستحق كثناً مستقلة بذاتها . وعنى عن القول أن بداية كهذه لا يمكن حصرها كلها على الحكاية . فمعظم عناصرها يمكن تتبعها في الثقافة القديمة أو الدين أو الحياة اليومية أو الواقع الآخر ، وكلها يجب أن تستخدم للمقارنة . ويجب أن يتبع الدراسة المفصلة للعناصر . دراسة أساسية لأصل المحور الذي تتشكل عليه الحكايات . ويجب بالتأكيد أن تدرس أعراف وأشكال التحولات . وبعد ذلك فقط يمكننا أن نستمر في دراسة السؤال حول كيفية تكوين أشكال الموضوعات المختلفة وتمثلها

هـ - النتائج

يبقى علينا في النهاية أن نقدم نتيجة عملنا وليس هنالك فائدة في تلخيص الأطروحات التي توضع في البداية وتتدخل في العمل كله . وإلى جانب هذا يمكننا أن نقول إن اقتراحاتنا ، رغم أنها تبدو جديدة ، كان فسلوفسكى (Veselovskij) ولا أحد غيره ، قد

وكلها يجب أن تستخدم للمقارنة . ويجب أن يتبع الدراسة المنفصلة للعناصر ، دراسة أساسية لأصل المحور الذي تتشكل عليه الحكايات . ويجب بالتأكيد أن تدرس أعراف وأشكال التحولات . وبعد ذلك فقط يمكننا أن نستمر في دراسة السؤال حول كيفية تكوين صيغ الموضوعات المختلفة وتمثلها .

تبدأ بها ببصيرته الفطرية . ولذا فإننا سنسهي دراستنا هذه بكلماته

«هل من المسموح به في هذا الحقل أيضاً أن نعتبر مشكلة المخططات النموذجية مخططات تأتي إلينا عبر أجيال كاشكال جاهرة ممكن تقليدها بصورة جديدة ربما تؤدي إلى تكوينات جديدة ؟ يبدو أن الأدب المروي الحديث ببنيته الموضوعية المعقدة وقدرته على إعادة إنتاج الواقع فوتوغرافياً يلغى إمكانية مثل هذا السؤال لكن حينما يبدو هذا الأدب لأجيال المستقبل بعيداً كإرث قديم من ما قفل التاريخ إلى القرون الوسطى فإنه يبدو معاصراً لنا . وعندما يمر الزمن - ذلك الميسر العظيم - على هذه الظاهرة المركبة ويقلصها إلى نقاط متراجعة في المسافة ، عندها ستندمج خطوطها مع تلك التي سنكتشفها الآن حينما نلتفت إلى التقليد الشاعري للماضي البعيد - وسؤوس إدن ظاهرة عملية التخطيط والتكرار عبر كل المدى»



الملحق الأول

مادة لجدولة الحماية

بما أننا استطعنا أن نفحص وظائف الشخصيات الدرامية فقط واضطررنا لترك كافة العناصر الأخرى ، فإننا نقدم هنا قائمة عناصر الحكاية الخرافية وعلى الرغم من أن القائمة لا تستنفد محتوى كل حكاية فإن غالبية الحكايات تناسبها كلياً وإذا تحليلنا الحكاية أدباء موضوعاً على ورقة واحدة . فإن القراءة العابرة لن تقدم لنا دائماً التسلسل الموجود في الحكاية وسيكون هذا ممكناً فقط بالنسبة للوظائف ككل ومع ذلك فإنه لا حاجة للقيام بذلك وكتابة كل نص بالتفصيل تحت عنوان . فإن كل عنوان (حيثما تقرأ المادة عمودياً) يقدم صورة بيانية إلى أبعاد حد ويمكن أن يدرس كلياً بصورة مستقلة ويمكن أن تورع النصوص بحيث تركز على الصيغ النموذجية خاصة

ويمكننا مقارنة المادة تحت كل عنوان من دراسة التحولات الجدرية والتعقيلات في كل عنصر . ويمكن أن تتم هذه الدراسة بصورة موسعة وأكثر دقة إذا أضفنا لكل عنصر رمزاً لوضعه الحالي وإيضاً لرمز ومكان التسجيل

جدول رقم ١ : القائمة الاستهلاكية

١ - تقرير الزمان والمكان (دبي مملكة ماء)

٢ - تركيب الأسرة :

أ) حسب اسمها ومكانتها ' .

ب) حسب أصناف الشخصيات الدراماتيكية (مرسل ،
باحث إلخ)

٣ - العقم

٤ - ٥ - الدعاء لولادة طفل ذكر

٤ - نوعية الدعاء ' .

٥ - الدافع إلى الدعاء ' .

٦ - سبب الحمل

أ - مقصود أو بسبب (أكل سمكة ما .. إلخ) ' .

ب - عرضي (بلع حبة باقلاء .. إلخ) ' .

ج - بالإكراه (اختطف دُبُّ فتاة .. إلخ) .

٧ - شكل معجزة الولادة

أ - من سمكة ومن الماء ' .

ب - من محراب :

ح - من حيوان .

د - من شيء آخر .

٨ - القنبولات ، والإنذار بما هو أات

٩ - الحالة الاجتماعية قبل العقدة

١ - ممتازة .

ب - محلية .

ج - زراعية .

د - أشكال أخرى

١٠ - ١٥ - بطل المستقبل

١٠ - الأسم والجنس :

١١ - النمو السريع :

١٢ - الصلة بالمحارب ، الرماد .

١٣ - الخصائص المعنوية :

١٤ - الإيذاء .

١٥ - خصائص أخرى

١٦ - ٢٠ - بطل المستقبل المزيف (النوع الأول أخ او

أخت من زوج أب)

١٦ - الاسم أو الجنس .

١٧ - درجة القرابة للبطل .

١٨ - الخصائص السلبية .

- ١٩ - خصائصه المعنوية مقارنة بالبطل (بارع) ' .
- ٢٠ - خصائص أخرى .

- ٢١ - ٢٣ - جدال الأخوة حول المركز الأول
- ٢١ - طريقة المجادلة وطريقة الحل ' .
- ٢٢ - ترديد بعض العناصر المساعدة ثلاث مرات ' .
- ٢٣ - نتيجة المجادلة

جدول رقم ٢ : الجزء الإمدادي

٢٤ - ٢٦ - التحذيرات

- ٢٤ - شخص يؤدي فعلا ' .
- ٢٥ - محتويات وشكل التحذير ' .
- ٢٦ - الدافع للتحذير

٢٧ - ٢٩ - التغيب

- ٢٧ - شخص يؤدي فعلا ' .
- ٢٨ - صورة الغياب ' .
- ٢٩ - دواعي الغياب

٣٠ - ٣٢ - مخالفة التحذير

- ٣٠ - شخص يؤدي فعلا ' .
- ٣١ - نوعية المخالفة ' .
- ٣٢ - الدافع

٣٣ - ٣٥ - الظهور الأول للشيرير

٣٣ - التسمية ' .

٣٤ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية (يظهر من الخارج)

٣٥ - تفاصيل الشكل الخارجي عن

الظهور (يدخل طائرة من خلال السقف)

٣٦ - ٣٨ - الاستجواب الاستطلاع

٣٦ - ماهي دوافعه ' .

٣٧ - طبيعة الاستجواب

أ - يسأل الشيرير عن البطل ' .

ب - يسأل البطل عن المذل ' .

ج - شيء آخر ' .

٣٨ - عناصر مساعدة في شكل ثلاثي .

٤٠ - ٤٢ - التسليم

٤٠ - شخص يخدع ' .

٤١ - أشكان الإجابة على الشيرير (أوفعل غير مسؤول) ' .

أ - أشكال الإجابة على البطل ' .

ب - صور أخرى للإجابة ' .

ج - التسليم عن طريق أعمال غير مسؤولة ' .

٤٢ - عناصر مساعدة في شكل ثلاثي

٤٣ - خداع الشرير

١ - عن طريق الإقناع :

ب - عن طريق استخدام وسائل سحرية .

ج - طرق أخرى

٤٤ - سوء طالع أو لي في اتفاق خداع

١ - سوء طالع موجود .

ب - سوء طالع يثيره الشرير نفسه

٤٥ - رد فعل البطل

١ - للإقناع .

ب - لاستخدام وسائل سحرية .

ج - لأفعال أخرى للشرير .

جدول رقم ٢ : المقدمة

٤٦ - ٥١ - الشر

٤٦ - شخص يؤدي عملاً .

٤٧ - شكل الشر (أو تحديد الفقدان) .

٤٨ - الواقع تحت تأثير الشرير (أو المفقود) .

٤٩ - مالك الشيء أو والد الشخص المأسور (أو الشخص

المدرک للفقدان أو لأكثر من فقدان واحد أو دافع

الإرسال) .

- ٥٠ - دافع فعل الشر وهدفه (أو طريقة تحقيقه) ،
 ٥١ - أشكال اختفاء الشرير أمثلة . (٤٦) تنهى (٤٧)
 يختطف ، (٤٨) ابنة (٤٩) القيصر (٥٠) بقصد
 الزواج الإجبارى (٥١) ويطير بعيدا . وفي حالة
 فقدان (٤٦ - ٤٧) أو الضياع أو الحاجة إلى (٤٨)
 الظبي ذي القرون الذهبية (٤٩) للقيصر (٥٠) لكي
 يحطم البطل

٥٢ - ٥٧ - اللحظة الموصلة (B)

- ٥٢ - شخصية - الوسيط ، المرسل :
 ٥٣ - صورة الوساطة .
 ٥٤ - الشخص المخاطب .
 ٥٥ - سبب المخاطبة .
 ٥٦ - عناصر مساعدة ثلاثية :
 ٥٧ - كيف يعلم الوسيط عن البطل (§)

٥٨ - ٦٠ - دخول الباحث أو البطل في الحكاية

- ٥٨ - التسمية .
 ٥٩ - شكل الإدخال في سياق الحكاية .
 ٦٠ - خصوصيات المظهر الخارجي في المشهد .
 ٦١ - شكل موافقة البطل .
 ٦٢ - شكل إرسال البطل
 ٦٣ - ٦٦ - الظواهر المصاحبة له .

- ٦٣ - التهديدات .
- ٦٤ - الوعود .
- ٦٥ - الإعداد للرحلة .
- ٦٦ - عناصر مساعدة ثلاثية .
- ٦٧ - إرسال البطل إلى المنزل .

- ٦٨ - ٦٩ - هدف البطل .
- ٦٨ - الهدف كفعل (يبحث ، يحرق ، ينفذ) .
- ٦٩ - الهدف كشيء (أميرة ، مهر سحري ، إلخ)

الجدول رقم ٤ : المانحون

- ٧٠ - الرحلة من المنزل إلى المنح
- ٧١ - ٧٧ - المانحون
- ٧١ - طريقة الإدخال في الحكاية ، التسمية .
- ٧٢ - المسكن .
- ٧٣ - المظهر الجسماني .
- ٧٤ - خصائص الشكل الخارجي في المنظر .
- ٧٥ - خصائص أخرى .
- ٧٦ - حوار مع البطل .
- ٧٧ - إظهار الكرم للبطل .

- ٧٨ - الإعداد لانتقال الوسيط السحري
- ١ - المهام .

- ب - الطلبات .
- ج - المصادمة .
- د - أشكال أخرى ثلاثية

٧٩ - ردة فعل البطل

- ١ - إيجابية .
- ب - سلبية

٨٠ - ٨١ - إحتياطات

- ٨٠ - ماهر المعطى .
- ٨١ - في أية شكل .

جدول رقم ٥ **منذ دخول المساعد إلى** **نهاية الحركة الأولى**

٨٢ - ٨٩ - المساعد (الوسيط السحري)

- ٨٢ - التسعية .
- ٨٣ - صورة المثل أمام القضاء .
- ٨٤ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية .
- ٨٥ - خصوصيات الظهور في المشهد .
- ٨٦ - الظهور الجسماني .
- ٨٧ - المكان الأصلي :
- ٨٨ - تدريب (ترويض) المساعد .
- ٨٩ - حكمة المساعد

- ٩٠ - التسليم في المكان الموعد
- ٩١ - أشكال الوصول
- ٩٢ - تفاصيل وضع الشيء المطلوب
 - ١ - سكن الأميرة .
 - ب - سكن الشرير .
 - ج - وصف المملكة البعيدة

- ٩٣ - ٩٧ - الظهور الثاني للشرير
- ٩٣ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية «يبحث عنه»
- ٩٤ - الشكل الخارجي للشرير
- ٩٥ - الحاشية ؛
- ٩٦ - خصوصيات المظهر الخارجي في المشهد
- ٩٧ - حوار الشرير مع البطل .

٩٨ - ١٠١ - الظهور الثاني والأول للأميرة في حالة ال فقدان

- ٩٨ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية .
- ٩٩ - الظهور الجسماني .
- ١٠٠ - خصوصيات الشكل الخارجي في المشهد (تجلس
على الشاطئ» ، إلخ) :
- ١٠١ - الحوار .

- ١٠٢ - ١٠٥ الصراع مع الشرير
- ١٠٢ - مكان القتال :

١٠٣ - الأفعال السابقة للقتال (تنظيف الحقل) .

١٠٤ - أشكال القتال أو الصراع :

١٠٥ - مابعد القتال (إحراق الجثث)

١٠٦ - ١٠٧ الموسم

١٠٦ - الشخصية .

١٠٧ - الطريقة

١٠٨ - ١٠٩ الانقصار على الشرير

١٠٨ - دور البطل

١٠٩ - دور المساعد ، بصورة ثلاثية

١١٠ - ١١٣ البطل المزيّف (النوع الثاني - سقاء ، جنرال)

١١٠ - التسمية

١١١ - أشكال الظهور في المشهد

١١٢ - السلوك خلال المعركة :

١١٣ - حوار مع الأميرة ، تضليل إلخ

١١٤ - ١١٩ القضاء على سوء الطالع أو فقدان

١١٤ - تحذير المساعد .

١١٥ - مخالفة التحذير .

١١٦ - دور البطل .

١١٧ - دور المساعد :

- ١١٨ - الوسائل .
- ١١٩ - عناصر مساعدة ثلاثية

١٢٠ - العودة

١٢١ - ١٢٤ - المطاردة

- ١٢١ - صيغة إشعار الشرير بالهروب .
- ١٢٢ - أشكال المطاردة .
- ١٢٢ - إشعار البطل بالمطاردة .
- ١٢٤ - عناصر مساعدة ثلاثية .
- ١٢٥ - ١٢٧ النجاة من المطاردة
- ١٢٥ - المنفذ .
- ١٢٦ - الأشكال .
- ١٢٧ - سقوط الشرير

جدول رقم ٦ : بداية الحركة الثانية

من الفعل الحديد للشر (A^1 أو A^2 الخ) الى الوصول - تكرار
ماسبق بنفس العناوين

جدول رقم ٧ : استمرار الحركة الثانية

١٢٨ - الوصول غير المعروف

- أ - المنزل ، مع الدخول في الخدمة .
- ب - المنزل ، دون الدخول في الخدمة .
- ج - إلى مجال آخر للقيصر .
- د - أشكال أخرى للاختفاء . إلخ

١٢٩ - ١٣١ - ادعاءات البطل المزيف الكاذبة .

١٢٩ - شخص يؤدي .

١٣٠ - أشكال الادعاءات .

١٣١ - الإعداد للزواج

١٣٢ - ١٣٦ المهمة الصعبة

١٣٢ - الشخص الذي يطلبها .

١٣٣ - دافع المهمة عند الشخص الذي يطلبها ، المريض ،
الخ .

١٣٤ - الدافع الحقيقي للمهمة (الرغبة في التمييز بين البطل
المزيف والبطل الحقيقي إلخ)

١٣٥ - محتويات المهمة

١٣٦ - عناصر مساعدة ثلاثية .

١٣٧ - ١٤٠ حل المهمة .

١٣٧ - حوار مع المساعد .

١٣٨ - دور المساعد :

١٣٩ - صورة الحل .

١٤٠ - عناصر مساعدة ثلاثية

١٤١ - ١٤٣ التعرف

١٤١ - وسائل مثل البطل الحقيقي أمام القضاء (عمل

وليمة عظيمة ، التخفي في شكل شحاذ) .

- ١٤٢ - شكل ظهور البطل على المسرح (في حفلة زفاف) *
- ١٤٣ - شكل التعرف .

١٤٤ - ١٤٦ الافتضاح

- ١٤٤ - أشخاص يفتضحون *
- ١٤٥ - طريقة الافتضاح :
- ١٤٦ - دوافع الافتضاح .

١٤٧ - ١٤٨ التغيرات في الشكل الخارجي

- ١٤٧ - الشخصية :
- ١٤٨ - طريقة التغير

١٤٩ - ١٥٠ الجزاء

- ١٤٩ - الشخصية *
- ١٥٠ - طريقة الجراء *
- ١٥١ - الزفاف



المبحث الثاني

وسائل إثبات الحمل

[١] تحليل حكائية بسيطة من حركة واحدة من طبقة

$H-1$ اختطاف شخص .

(١٢١) - قيصر ، ثلاث بنات (α) . تخرج البنات للنزهة (B^3) يبقين لمدة طويلة في الحديقة (S^1) . يختطفهن التنين (A^1) . صرخة للنجدة والإنقاذ (B^2) . البحث عن أبطال ثلاثة ($C \uparrow$) تتم ثلاث معارك مع التنين ($H^1 - I^1$) ، إنقاذ العتبات (K^4) العودة (\downarrow) والجائزة (W^6)

$$B^3 S^1 A^1 B^1 C \uparrow H^1 - I^1 K^4 \downarrow W^6$$

[٢] تحليل حكائية بسيطة من حركة مفردة ومن طبقة

$M-N$ اندفاع بالماء ، الوصول إلى الشاطئ (A^{10}) .

(٢٤٧) تاجر ، زوج ، ابنهما α . يتنبأ عندليب بإذلال الابن لوالديه (النيوة جدول ١ ، رقم ٨ - ويستخدم هذا كدافع للشر) . يضع الوالدان ابنهما المائم في قارب ويتركان القارب ينطلق (A^{10}) . يأخذه بحارة معهم (G^2) . يصلون إلى خفالينسك ($Xvalynsk$) (بدلاً عن مملكة بعيدة) . يضع القيصر المهمة التالية تخمين صرخة غراب أسود اللون في غنائم الملكي وطرده

بعيداً (M) . يحل الولد المهمة (N) ويتزوج ابنة القبصر (W) ويعود إلى المنزل (↓) وفي الطريق يتعرف على والديه في كوخ (التعرف) .

$$9A^{10} \uparrow G^2 M - NW \downarrow Q$$

ملاحظة يحقق الطفل الصغير المهمة لأنه يعرف العصافير منذ ولادته . هنا يُحذف عنصر F^1 - تحويل الصفة السحرية . وكنتيجة يغيب أيضاً المساعد . وتتحول سماته (الحكمة) إلى البطل . وتحفظ الحكاية ببقايا هذا المساعد يطير العندليب الذي تنبأ بإذلال الوالدين بالطفل الصغير ويحط على كتفيه ومع ذلك فإنه لا يدخل صلب الحكاية . وفي الطريق يبرهن الطفل على حكمته بتنبؤه بعاصفة وباقتراب لصوص وبذلك ينقذ البحار وهذه سمة حكيمة ذات تطور ملحمي مساعد

[٣] تحليل حكاية بسيطة من حركة واحدة دون $M-N, H-I$ من نوع : جريمة القتل .

(٢٤٤) قس ، زوج ، وابنتهما ايفانوسك *Ivanusk* ، وابنتهما الينوسكا *Avenuska* () . تخرج الينوسكا إلى العابة لتحصل على التوت (B^2 ، الغياب) تأمرها أمها أن تصحب أخاها معها (Y^2 الترتيب) يجمع ايفانوسك توتاً أكثر مما جمعته الينوسكا (الدافع للشر) «دعني أبحث عن القمل في شعرك» (إغراءات الشرير (v^1) ينাম ايفانوسك (B^1) تقتل الينوسكا أخاها (A^{14}) ، (جريمة قتل) . ينمو قصب نحيف على قبره (ظهور وسيط سحري

من الأرض (F^4) يقتلعه راع ويصنع منه آلة موسيقية (قوزلا *gusla*) (S) تشدو الآلة وتظهر القائلة (الافتضاح) تتكرر الأغنية خمس مرات ، في حالات مختلفة . وهي في الواقع مناحة (B^7) مرتبطة بالافتضاح . يطرد الوالدان الفتاة (الجراء)

$$S^2 \eta \theta^7 A^{14} F^3 [Ex]^5 U$$

[٤] تحليل حكائية فيها حركة مزدوجة بفعل شر واحد

الطبعة ١- H ، النوع احتطاب شحص

(١٣٣) رجل ، روجه ، ابناس ، ابنه (α) . يطلب الأخوان عند مغادرتهم للعمل من أختهم أن تحضر لهما وجبة الغداء ($B^1 \gamma^2$) ، وأوضحا لها الطريق إلى الحقل موضع بشارة خشب وبذلك يشيان بها للثنين ع^١) ويعيد التنين تنظيم النشارة (γ^2) وتخرج البنات إلى الحقل بالغداء (S^2) وتتبع الطريق الخطأ (θ^3) يختطفها التنين (A^7) ويبحث عنها أخوها ($C \uparrow$) ويقول لهما الرعاية كلاً ثوري الأكبر (D^1) ولا يستطيع الأخوان أن يقوموا بذلك (E^1 سلبية) فيقول التنين ، كلاً اثني عشر ثوراً الخ (D^1) يتبعها E^1 سلبية ويُقذف بالاحويين تحت حجر (F معارضة)

II تولد بوكاتيفوروسيك (Pokatigorosek) الأم تحبر عن سوء الطالع β^4 البحث ($C \uparrow$) ويبقى الرعاية والثنين كما كانوا من قبل ($D^1 E^1$) ، ويبقى الاختبار دور تبعاته

(لجري الحدث) . المعركة مع التنين والنصر عليه - H^1)
 (ل' تسليم الاخوين وأختهما (K^4) العودة (↓) .

$$\beta^1 \gamma^2 \zeta^3 \eta^4 \theta^5 \sigma^6 A^1 \left\{ \frac{C \uparrow [D^1 E^1 \text{ neg.}]^2 [D^1 E^1 \text{ neg.}]^3 F \text{ contr}}{B^4 C \uparrow [D^1 E^1 \text{ pos.}]^2 [D^1 E^1 \text{ pos.}]^3} \right\} H^1 I^1 K^1 \downarrow$$

[٥] . تحليل حكائية فيها حركة مزدوجة الحركة الاولى من
 طبقة $H-1$ ومن نوع اختلاف شخص . والحركة
 الثانية من طبقة $M-N$ من نوع . الحصول على غنيمة
 إضافة إلى الرمي في هالوية .

(١٢٩) ١ . قبصر عقيم ، ولادة عجيبة لثلاثة اولاد
 وثلاثة خيول . يغادر الاخوة الوطن (↑) ويقابلون رجل
 السهول البيضاء في خيمة ، ويتم قتال (D^0) يهزم اثنان
 من الاخوة ، ويقذف بهما تحت سرير وينتصر الثالث
 (E^0) . «لا تقتلني» ويقبل كاخ اصغر (أي مساعد $[F^1]$)
 وأثناء الرحلة يتقاتلان مع واحد سكان كوخ في الغابة (D^0)
 (E^0) فيهرب ويدخلان مملكة أخرى بتتبع خطواته (G^0)
 يستطيع سوسنكو Suceuko أن يدخلها عن طريق التعلق
 بحبل (G^0) ، تذكر عالم الاميرات الثلاث اللاتي اختطفهن
 ثلاثة تبنينات إلى العالم الآخر . وسأذهب للبحث عنهن .
 (↑ $A^1 B^1 C$) ولاستخدم التذكر بصفة خاصة كحالة
 ربط) معارك ثلاث $(H^1 - I^1)$: تحرير (K^4) ، تحويل

خاتم (M) ، الفتاة الثالثة هي عروس سوسنكو (W)
العودة (↓)

II يختطف الأخوة ورجل السهول الفتيات ، ويرمي
سوسنكو، (A') البحث (↑ C) معركة مع رجل عجوز ،
ويحصل سوسنكو على ماء القوة ومهر ($D^0 E^0 F_7^1$) .
الهروب (G^1) . وصول غير معروف ، العمل مع صانع
(O) . ادعاءات البطل المزيف (L) تطلب الاميرات حتما
(M) . ويرسل إيفان الختم ويتم استلامها (N) . لا تتعرف
الاميرات على البطل (Q سلبي) . يحبو البطل خلال اذني
حصان (T^1) ، ويخلع سقف الدار (X مثارة لأن البطل لم
يتم التعرف عليه) وكلها تحدث ثلاث مرات وبعد المرة
الثالثة يرتمي سوسنكو على رجل السهول ويرمي على
الأرض في القتال (U) . تتعرف العروس على خطيبها (Q)
ويتم زفاف ثلاث مرات (W) . وفي خلع السقف يمكن
للمرء أن يلاحظ شكلاً مبسطاً من وظيفة خاصة يعلن
البطل عن نفسه لا تقابل هذه الوظيفة في صورتها
الصفافية في المادة المدروسة وواحد من أشكالها هورمي
الخاتم في كأس ذي قاعدة ويتبع ذلك التعرف .

[٦] تحليل حكيمة مركبة بها خمس حركات متداخلة
الحركة الأولى من طبقة $M - N$ من نوع البحث عن
عروس

والحركة الثانية . دون $H - I$ أو $M - N$ ومن نوع
القصاص

والحركة الثالثة - من نفس الطبقة ، ومن نوع - أخذ
المساعد بعيداً ،

والحركة الرابعة - من نفس الطبقة ومن نوع
البحث عن عرائس ،

الحركة الخامسة - من نفس الطبقة ومن نوع
امتصاص دماء النائمين .

(١٩٨) ١ . قيصر ، وملكته وابنهما (α) . يترك
الوالدان ابنهما في رعاية المشرف كاتوما (المساعد في
المستقبل (F') ، يتوفيان (B^2) يرغب الابن في الزواج
(B) ويرى كاتوما بعض الصور لإيفان (S) وتحت
احداها كتب «إذا قدم أحدهم لها لغزا فإنها ستتزوج» .
(تتحول المهمة إلى حادث ربط) مغادرة المنزل (C)
يتعلم من كاتوما اللغز في الطريق (الحل بصورة مسقة
(N) . يقوم كاتوما بحل مهمتين أخريين أيضا لإيفان
($M-N$) الزواج (W)

١١ . تضغط الأميرة . بعد مراسيم الزواج . على يد
إيفان . وتتعرف على ضعفه وتضمن مساعدة كاتوما له
(S) يخرجان لقضاء الوقت للمتعة (B^2 . العياب)
«تغري» الأميرة إيفان (α) ويضعف لإغرائها (α) .
تأمر ببيت ساقى كاتوما وذراعيه (A^6 . البتر) وبرمييه في
الغاة

III بذلك يبعد مساعد إيفان بالقوة (A^{17}) ؛ وعليه أن
يرعى الأبقار بنفسه .

IV . (وتتبع الحكاية كاتوما) يقابل كاتوما فاقد
السائقين رجلاً أعمى (F_0^6 ، ظهور مساعد وعرض
خدمات ، أي يتحول كاتوما إلى بطل الحركة) يسكنان
في الغابة ، ويفكران في اختطاف ابنة تاجر (B^7) ،
ويشرعان في ذلك ($C \uparrow$) : يحمل الأعمى كاتوما فاقد
السائقين (G^7) ويختطفان ابنة التاجر (K^7) ويعودان (↓)
يُطاردان وينقذان أنفسهما بالهروب ($Pr^7 - Rs^7$) .

V تمص ساحرة ثدي فتاة في الليل (A^{18} ، امتصاص
دماء نائم) . يخططان لإنقاذها (C) . معركة مع الساحرة
($D^9 - E^9$) تنقذ الفتاة (K^9) .

II (تطور) تربيهما الساحرة نمر علاج (F^2) ويطييان
من مائتها (K^9) . القضاء على الضرر باستخدام الوسيط
السحري . تعود لكاتوما ساقاه ويداه وللأعمى عيناه) .
IV (نهاية) يتزوج الأعمى الفتاة (W) .

III (تطور) يشرع الأبطال في إنقاذ الأمير ($C \uparrow$)
ويقدم كاتوما خدماته من جديد لإيفان (F^9) ، ويحررانه
من الأعمال المهيئة (K^9) استمرار زواج إيفان من
الأميرة بسلام (W^2)

[٧] . تحليل حكائية متعددة الحركة .

الحركة الأولى من طبقة ليس فيها $H - I$ ، $M - N$ ومن

موقع الطرد والتعويض :

والحركة الثنائية $M-N, H-I$ في حركة واحدة ، إلخ .
(١٢٣) ١ ملك ، ابنه () يصبح الملك شبح غابة
ويطلب الشبح من الاس أن يطلق سراجه (طلب
سجين ، مع اسر أولي $[D^4]$) يطلق الأمير سراجه (E^4) ،
التحقيق) ويُعَدُّ شبحُ الغابة بمساعدته (F^0) يُطرد الأمير
 (A^0) . ويُعطى خادماً (ظهور الشرير) ويمشيان (↑) وفي
الطريق يخدع الخادم الأمير $(A^4 - A^0)$ ويأخذ ملابسه
ويدعي أنه ابن الملك (A^{12}) . يصل الخادم والأمير عبر
معروفين في مملكة أخرى ، ويتخفى الأمير في شكل طاه
(O) (حذفنا جزءاً من الحكاية ليس له تأثير على سير
أحداثها) .

II يظهر شبح الغابة . وتعطي بناته الأمير مفروش
مائدة ، ومراء وآلة موسيقية (قوزلا *gusto*) صغيرة (F^1)
، وتلاحظه الأميرة الأمير (ليست وظيفة ولا تعرف ولكن
إعداد لها) يطلب تنين الأميرة (A^{16}) دعوة للنجدة
 (B^1) مغادرة الأمير والخادم (↑ C) . يظهر شبح
الغابة ، ويقدم هدية القوة ومهراً وسيفاً (F_7^1) وتبدأ
معركة مع التنين $(H^7 - I^1)$ وتنقذ الأميرة (K^4) وتعود (↓)
وتقبل الأميرة الأمير أمام الجميع (بقايا وسم $[J]$) يطلب
الخادم الأمير (L) تتصنع الأميرة الممرض وتطلب الدواء
(مهمة)

III - IV . يعتبر طلب الدواء حركة جديدة ، أي يصبح

لدينا حالة ذات أهمية مزدوجة . تحتاج الأميرة إلى الدواء $(B^2 B^3)$ ويذهب الأمير والخادم في قارب $(\uparrow C)$.
 IV يُفارق الخادم الأمير (A^4) . تعطي المرأة إشارة إنذارية (B^4) ، وتغادر الأميرة لإنقاذ الأمير $(\uparrow C)$ ويعطيها شبح الغابة شبكة (F^1) . تسحب الأمير من الماء (إعادة الحياة ، K^0) ، تعود (\downarrow) وتحكي كل القصة (الافتضاح والاعتراف) يقتل الخادم بالرصاص (العقاب) . الزفاف (W) .

[٨] مثال تحليل حكائية بها بطلان .

(١٥٥) I . زوجة جندي ، ولادة عجيبة لابن ، إلخ (α) يرغبان في اقتناء حصانين (α^0) ، الوداع (B^0) المغادرة $(\uparrow C)$. يستجوبهما رجل عجوز $(D^2 E^2)$ ويعطيها الحصانين (F^1) وحتى هذه النقطة في الحكاية يتضح أن الحصانين اللذين اشترى من السوق لا قيمة لهما (صورة مكررة ثلاث مرات)

II . يتم الحصول على السيوف ، بنفس الطريقة
 III يغادر الأخوان المنزل (\uparrow) ، يفترقان عند عامود ، تحول مندبل $(\gamma <)$. قدر الأخ الأول يركب (G) ، ويصل إلى أرض أجنبية ، ويقزوج أميرة (W) يجد في المسرح إناء مملوءاً بماء الحياة والشفاء (F^0) وهي مرتبطة بالحركات التالية)

IV يعلم الأخ الثاني بتنين يعذب أميرة $(A^4 B^4)$ ، يتبع ذلك المغادرة $(\uparrow C)$ بعدها قتال لثلاث مرات وتضميد

جرح بعد القتال الثالث ($H^1 J^1 I^1$) ، وتحرير الأميرة (K^1) يرسل القيصر سقاء لجمع عظام الأميرة (ظهور البطل المريف) ويدعى أنه المنتصر (L) . وبعد القتال الثالث يدخل البطل القصر (S) ، ويتم التعرف عليه من الجرح المضمد (Q) . ويفتضح أمر البطل المزيف (EX) . العقاب ، الزفاف (UW) .

III (الاستمرار) يذهب الأخ الآخر إلى الصيد (غياب البطل B^2) . تبدأ فتاة جميلة في خداعه (غدر الشرير $[n^2]$) ويستسلم (e^2) ، ويتحول إلى لبوة وتلتهمه (A^{14}) جريمة قتل وفي نفس الوقت يخدم كمطاردة للحركة السابقة واللبوة هي أخت التنين) يعطي المديبل إشارة سوء الطالع (B^4) يخرج الأخ ($C \uparrow$) يركب على ظهر حصان (G^2) غدر اللبوة ، لا يهزم البطل ($\gamma^2 - \theta^2$) سلبية) يقتل أنثى التنين (f^2) تنقيا لللبوة الأخ ، ويعيده أخوه الثاني إلى الحياة (K^2) . ويعفوان عن اللبوة (U) سلبية) يعودان (\downarrow) وكنتيجة لذلك تقتلها اللبوة ($X \approx A$)

$$\text{I-II. } \sigma^2 B^2 C^2 \uparrow D^2 E^2 F^2 = K \downarrow$$

$$\text{III. } \uparrow < \gamma G^2 W^2 F^2 \dots A^{14} B^2 C^2 \uparrow G^2 I^2 K^2 U \dots$$

$$\text{IV. } \dots A^{14} B^2 C^2 \uparrow H^2 J^2 I^2 K^2 L Q E X U W^2 \downarrow X$$

الملحق الثالث

**ملاحظات على
مخططات فردية**

[٩٢] . هذه القصة معقدة لحد ما وسنعطي تحليلاً كاملاً لها

١ . قيصر ، ملكة ، ابنهما (g) يتنبا العريس (S) بميلاد أخت تكون ساحرة فظيمة ، تلتهم أباهما وأماها ومن هم تحت إمرتهما (A^{20}) تهديد بأكل لحم البشر عن طريق أكل لحم الأقارب) . يطلب إيفان السماح له بالخروج في سزعة ويسمح له بذلك (B^3) : يهرب إيفان ويقابل خيَاطتين عجوزين ، عندما تستهلك الأبر التي تملأ الصندوق والخيوط الذي يملأ الصندوق ، سيأتينا الموت في الحال (d^7) ، حالة يائسة دون بحث) لا يستطيع البطل عمل شيء لهما (E^7 سلبية) . لا يعطيان شيئاً (F سلبية) . يحدث نفس الشيء مع مُدَوِّر شجر البلوط الذي يقتلع أشجار البلوط الأخيرة من عروقها، ومع محول الجبل الذي يقلب الجبال الأخيرة . يأتي إيفان إلى أخت الشمس .

II إيفان حزين (S) تستجوب أخت الشمس إيفان ثلاث مرات ($20^2 - 7^2$ - 7) يشفق للعودة للوطن (B^6) تطلق سراحه (B^3) . وتعطيه فرشاة ومشطاً وتفاحتين تعيدان الشباب في عنفوانه (F^1) يغادر (↑) . مقابلة أخرى مع مُحَوِّل الجبل ، مُدَوِّر شجر البلوط والخيَاطتين يعطيهم الفرشاة والمشط والتفاحتين . (الفرشاة - جبال جديدة ، حياة

جديدة لدور الجبل ، المشط = شجر بلوط جديد .
 التفاحتان = إعادة الشباب في عنفوانه للمرأتين العجوزين
 (E^2 ، تقديم خدمة) . العجوزان تقدمان لإيفان منديل
 رأس (F^1) . يصل إيفان إلى الوطن

III تقول الأخت لإيفان « أعزف قليلا على آلة القوزلا *gusla*
 الموسيقية » (٧ ، إقناع خادع) ، يحذر الفأر إيفان (٩)
 بأن الأخت ذهبت لتشخذ أسنانها (A^{xv}) لاينخدع
 إيفان (٥ سلبية) ويهرب (١٠) الساحرة على وشك
 اللحاق به (Pr^1 ، المطاردة) ، مُدَوَّر شجر البلوط يردم
 أشجار البلوط ، ومُحَوَّل الحبال يفرس جبلاً ، ويتحول
 منديل الرأس إلى بحيرة (Rs^2 ، إنقاذ عن طريق عائق)
 يصل إيفان إلى بيت الأخت . تقول أنثى الثنين « دعوا
 إيفان يجلس على الميزان لنرى من يفوق الآخر » (H^4)
 يتفوق إيفان (I^4) ويبقى مع أخت الشمس إلى الأبد (W) ،
 صورة أولية من الزواج) .

٩٤ - فولجا *Volga* وفروزا *Vazusa* ، قصة من طبقة مختلفة
 ٩٧ - نفس البنية كما في القصة رقم ٩٥ الحركة الثانية
 غائبة .

٩٩ - نفسها كما في القصة رقم ٩٨ .

$$I1. = I(\cdot) \times 101$$

$$102. = 95$$

١٠٤ - H حالة أكثر تعقيداً .

H فتاة ، دمية معجزة (<) . تذهب إلى المدينة وتستقر في

بيت امرأة عجوز (٥ ، الوصول غير المعروف) . تشتري لها المرأة العجوز بعض الكتان (F^1) فتغزل منه ، على غير العادة ، غزلا جميلا (انظر أدناه) وتصنع لها الدمية نسيجا في إحدى الليالي (F^2) . وتغزل هي على غير العادة غزلا جميلا (انظر أدناه) تأخذ المرأة العجوز الغزل إلى القيصر (§) . يأمر القيصر أن تخطط التي غزلت الغزل ونسجته قمصانا (المهمة) . تخطط الفتاة القمصان (الحل) . يرسل القيصر في طلب الفتاة (§) . زفاف وتوزيع فاسيليسا (*Vasilisa*) (W^1) وليست هذه الحالة واضحة من النظرة الأولى . فمن البديهي على كل حال أن الغزل والنسيج والخياطة تكرر ثلاثي لعنصر واحد والحيطة حل للمهمة التي وضعها القيصر الصعوبة الحقيقية لمهمة خياطة القمصان يمكن أن تتضح في حقيقة أن لا أحد يتعهد بخياطتها وبالتالي يعلن القيصر عن طريق المرأة العجوز . لقد عرفت كيف تغزلين وتنسجين غزلا كهذا . اعرفي أيضاً كيف تخططين قمصانا منه ، ونتيجة لذلك فإن الغزل والنسيج هما أيضاً حلان للمهمة الصعبة بينما حذمت المهمة نفسها . وهذه حالة للحل المبدئي (N) يأتي أولا الحل ثم المهمة . وهذا واضح من قول الفتاة « عرفت أن هذا العمل لن يفوت يدي » . لقد قنعت بالمهمة وشراء الكتان وصناعة النسيج لهما علاقة بتحويل الوسائط السحرية . صحيح أنه لا يوجد شيء سحري في الكتان ولكنه هنا وسيلة لتحقيق المهمة فالنسيج لحد كبير يحمل

ميزة سحرية . اما المهمة الثالثة فقد حلت دون استلام مبدئي لآية وسيلة من أي نوع . ولكن يمكن للمرء ان يفترض ان تحويل إبرة (رفيعة جدا) من نوع ما محذوف هنا . إضافة لذلك ، نرى ان لاتعقيد يبدو في هذه الحركة لكن الفعل كله ينبع من حالة ان القيصر غير متزوج وهي حالة غير معبر عنها بالكلمات ولكن أفعال فاسيليسا محكومة بها فهي تملك موهبة التنبؤ، وشراء الكتان يثيره شوق لأن يخطبها ملك . وإذا رمزنا لهذا العصر بالرمز (a') يكون المخطط

$$[a'] \left\{ \begin{array}{l} F^3 - N \\ F^4 - N \\ M - N \end{array} \right\} W.$$

١٠٥ - يرمز لـ $E^8 - D8$ ولكن بشروط كمقاومة ضد مهر . وترويض حصان لايرقى إلى اعتباره وظيفة (انظر ملحق ١ ، جدول ٥ ، رقم ٨٨) فهو مستعمل هناك D ، يمهّد لـ F (تحويل مساعد المهر) .

١١٤ - يدعو أخ أخته لعراش من الريش . يرمز إلى ذلك بشرط كمناردة دون صلة بالنوع ويرمز بشرط أيضاً إلى عمل الدُمى والتي عن طريق غيابها تقطس الفتاة في داخل الأرض ، يرمز اليه بـ Rs^4 و (الإنقاذ عن طريق الإخفاء) .

١٢٢ - حُلّت هذه الحكاية من قبل . وهي ليست مضمنة في

المخطط لأن تصعين الحكايات التي تحتوي على $H-N$ و
 $M-N$ في حركة واحدة يخلق نسيجاً يصعب فيه
 التقدم من النظرة الأولى .

١٢٥ - احدثتان مهمتان غير مضممتين في المخطط، والعنصران
 Pr و Rs مشوشتان حداً ، ولا تنتميان إلى أي نوع .

١٢٧ - حالة أكثر تعقيداً .

عروس القصر ابنة تاجر . (gr ، موسعة خصوصاً)
 تسافر إلى الملك (B^3) تنيم خادمة الفتاة ($gr^2 - B^2$) وتقلع
 منها عينيها (A^6) . وصول العروس عبر المعروف لمزل
 صاحب قطيع من الحيوانات (O) . تطلب العروس من
 صاحب القطيع أن يشتري لها بعض الحرير وبعض
 المخمل تطرز منها تاجاً اعجوبة (F_4^3) وتسترجع عينيها
 مرة أخرى بمساعدة الناح (K^3) فجأة تصحو الفتاة
 أثناء الليل في قصر (T^2) يرى القيصر القصر ويدعو
 الفتاة لتكون ضيفته (S) تأمر الخادمة الشرطة
 (الجندرية) بتقطيع الفتاة حتى الموت (Pr^6 ، التحقيق
 متمثل بـ A^{13} ، ويؤمر بإحضار قلبها) . يدفن رجل
 عجوز البقايا فتنبت منها حديقة (Rs^6 ، بطريقة
 التحويل) تأمر الملكة الخادمة بقطع الحديقة (Pr^6)
 تتحول الحديقة إلى حجر (Rs^6) . يظهر صبي بطريقة
 الية ويحصل على القلب بترافه للملكة بمساعدة الدموع
 المريرة ($Rs - K^3$) تظهر الفتاة فجأة (النص ليس
 واضحاً ، ولكن الرمز ، على كل حال ، K^6) يتبع

ذلك التعرف عليها بعد الافتضاح (EX) . تحكى
العروس كل شيء . العقاب ، الزواج
تمثلت المطاردات الثلاث بـ $A^{12} - K^3$.

١٢٦ - تحوى الحركة الرابعة على كل من $H-1$ و $M-N$
حسب المخطط

$$a^7 C(H^7 - I^7)^3 \begin{cases} M-NW \\ M-NUW^2 \end{cases}$$

وقد تمثلت هنا a^7 بـ A^{16} . يطالب البطل بالاميرة
مهديا ، كما يفعل التنين عادة .

١٥٠ - حالة أكثر تعقيدا نقتبسها بكاملها .

١ - فلاح وابناؤه الثلاثة (٥) يذهب اكبرهم إلى تاجر
ليعمل لديه كأجير ، ولكنه لا يستطيع تحمل ذلك
ويرجع هذا موتيف (motif) صرف من (موتيفات)
الحياة اليومية ويمكن فحصه كتشويه للخدمة عند
ساحر قارئ خدمة «الحقيقة» عند تاجر ، إلخ . نرسم
إليها $D-E$ دور ان يرمز إلى النوع (Type) ينقد
الاصغر نفسه بالسطارة (E . يهدد الديك فيبام)
يبدى الاحيرقوته فوق نور (X) يخاف التاجر من الاحير
(mot) نصنع بقرة من بقرة المرعوم . (a^6) . يرسل
الرحل الاحير (B^7) ، فيعادر (C^1) يقص على د
(K^7) . ويرجع (١٠)

|| يخاف التاجر أكثر وأكثر (mot) ، ويرسل الأجير في طلب بقود

مفترض أنها أعطيت لشياطين ($a^2 B^2$) فيذهب الأجير (C)
 (↑) . ثلاثة صراعات مع الشياطين ($H^2 - P$) . الحصول
 على نقود كثيرة (K^1 ، بتفاصيل) يهرب التاجر وزوجه من
 الأجير يتابعهما الرجل الأجير بطريقة ذكية . (ارتكاس
 فكاهي يهرب الشرير بدلا عن البطل ، يطارد البطل
 (الشرير) ($Rs - Rr$) يقتل الرجل الأجير التاجر (U) ،
 يستولي على أملاكه (W^p)
 لا يمكن شرح هذه القصة ، وهي تحتفظ عمومًا ببنية
 القصص الخرافية ، شرحًا وافيًا دون الاستفادة من مادة
 القصص الأخرى غير الخرافية
 ولاتقدم الحالات الأخرى صعوبات خاصة رغم أن الكثير
 يمكن أن يقال عن تفاصيل منفصلة



الملحق الرابع

قائمة الاختصارات

الجزء الاعدادي

«	الحالة الاستهلاكية
٨١	غياب «مفادرة» كبار السن
٨٢	موت الوالدين
٨٣	غياب «مفادرة» الشباب
٨٤	التحذير
٨٥	الامر
٨٦	مخالفة التحذير
٨٧	تنفيذ الامر
٨٨	استطلاع الشرير للحصول على معلومات عن البطل
٨٩	استطلاع البطل للحصول على معلومات عن الشرير
٩٠	استطلاع اشخاص آخرين
٩١	يتسلم الشرير معلومات عن البطل
٩٢	يتسلم البطل معلومات عن الشرير
٩٣	الحصول على معلومات بطرق أخرى
٩٤	إقناع خادع يقوم به الشرير
٩٥	استخدام الشرير لوسطاء سحريين
٩٦	اشكال أخرى للخداع أو القسر

يستجيب البطل لإقناع الشرير	A ¹
يقع البطل ضحية تأثير الوسيط السحري	A ²
يخضع البطل أو يستجيب بطريقة ميكانيكية لخدا ع الشرير	A ³
سوء طالع أولي سببه اتفاق خادع الشر	A ⁴
شر مصحوب بإلقاء في هاوية ، إلخ (في الحركة الثانية)	
اختطاف شخص	A ¹
القبض على وسيط سحري أو مساعد	A ²
القبض على مساعد سحري بالقوة	A ³
إتلاف المحاصيل	A ⁴
سرقة ضوء النهار	A ⁵
تدمير في أشكال مختلفة	A ⁶
تقطيع وتشويه	A ⁷
تسبب الاختفاء	A ⁸
تُنسى العروس (حكاية رقم ٢١٩)	A ⁹
طلب التسليم أو الإغواء ، الخطف	A ¹⁰
الطرد	A ¹¹
الرمي في البحر	A ¹²
اللعن ، تحول	A ¹³
إبدال مزيف	A ¹⁴
أمر بقتل	A ¹⁵
جريمة قتل	A ¹⁶
السجن ، الحبس	A ¹⁷

التهديد بالزواج بالقوة	A ¹⁶
التهديد بزواج الأقرباء بالقوة	A ^{xvi}
التهديد بالقتل	A ¹⁷
التهديد بقتل الأقرباء	A ^{xvii}
التهديد بأكل لحم البشر	A ¹⁷
التهديد بأكل لحم الأقرباء	A ^{xviii}
تعذيب في الليل (ترك شبح خرافي لمقبرته وتجوالة لامتنصاص دماء النائمين)	A ¹⁸
إعلان الحرب	A ¹⁹
فقدان ، عدم كفاية	a
الحاجة لعروس ، لشخص ما	a ¹
الحاجة لمساعدة أو وسيط سحري	a ²
الحاجة لأشياء عجيبة	a ³
الحاجة لبيضة الموت (الحب)	a ⁴
الحاجة للمال أو أسباب البقاء	a ⁵
الحاجة لأشياء أخرى	a ⁶
التفكير ، لحظة ارتباطية	B
طلب النجدة	B ¹
إرسال	B ²
إطلاق سراح ، مغادرة	B ³
إعلان سوء طالع في أشكال مختلفة	B ⁴
نقل بطل منفي	B ⁵
إطلاق سراح بطل مدان ، المغفوعه	B ⁶
نواح أو أغنية	B ⁷

C	الموافقة على ردة فعل معاكسة
1	المغادرة ، إرسال البطل إلى الوطن
D	الوظيفة الأولى للمانع
D ¹	اختيار البطل
D ²	التحية ، والاستجواب
D ³	طلب معروف بعد الموت
D ⁴	طلب سجين للحرية مستعطفاً
D ⁴	طلب سجين للحرية مستعطفاً ، مع سجن أولى
D ⁵	طلب الرحمة
D ⁶	طلب القسمة
D ⁶	جدال دون التصريح بطلب القسمة
D ⁷	طلبات أخرى
D ⁷	طلبات أخرى ، مع حالة يأس أولية للشخص
	صاحب الطلب حالة يأس المانع دون ذكر الطلب ،
d ⁷	إمكانية تقديم خدمة
D ⁸	محاولة تدمير
D ⁹	معركة مع مانع عدائي
D ¹⁰	تقديم وسيط سحري للمقايضة
E	ردة فعل البطل (إيجابية أو سلبية)
E ¹	عذاب متواصل
E ²	إجابة صداقة
E ³	إسداء معروف لشخص ميت

E^4	تخليص أسير
E^5	رحمة متوسل
E^6	فصل متوسلين
E^7	خداع متوسلين
E^7	القيام ببعض الخدمات الأخرى ، تحقيق طلب أعمال اتقياء
E^8	تجنب محاولة تدمير
E^9	نصر في معركة
E^{10}	خداع في مقايضة

F	الملكية ، استلام وسيط سحري
F^1	تحويل الوسيط
f	الهدية ذات طبيعة مادية
$F(F-)$ ب	الوسيط لم يُحوّل
$F(F+)$ ب	ردة فعل البطل السلبية تسبب عقاباً قاسياً
F^2	يُبَيِّنُ الوسيط
F^3	يُجْهِّزُ الوسيط
F^4	يُبَاعُ الوسيط ، يُشْتَرَى
F_4^3	يعمل الوسيط إثر طلب
F^5	يُعْثِرُ علي الوسيط
F^6	يظهر الوسيط حسب رغبته
F^7	يظهر الوسيط من تحت الأرض
F_9^6	المقابلة مع مساعد يقدم خدماته

يُشرب أو يؤكل الوسيط	F ⁷
يقبض على الوسيط	F ⁸
يقدم الوسيط خدماته ويضعها تحت طلب شخص ما	F ⁹
يوضح الوسيط أنه سيظهر برغبته في وقت الحاجة إليه	F ⁹
التحول إلى مكان محدد ، التوجيه	G
يطير البطل في الهواء	G ¹
يركب البطل ، يُحمل	G ²
يُقاد البطل	G ³
يُوضح الطريق للبطل	G ⁴
يستخدم البطل وسيلة كتابية للأفعال	G ⁵
طريق دموي يوضح الطريق	G ⁶
يقاوم البطل الشرير	H
قتال في ساحة	H ¹
منافسة ، مباراة	H ²
لعبة ورق (كوتشينه)	H ³
الوزن	H ⁴
الانتصار على الشرير	I
انتصار في معركة مفتوحة	I ¹
انتصار واحد من الأنطال بينما يحتفي الآخرون	I ¹
الانتصار أو الغلبة في المنافسة	J ²
كسب لعبة الورق	J ³

الزيادة في الوزن	٢
قتل الشرير دون قتال	٣
طرد الشرير	٣
وضع علامة أو وسم على البطل	٤
وضع علامة على الجسم	٤ ^١
تبديل خاتم أو فوطة حمام (بشكير)	٥
القضاء على سوء الطالع لو الفقدان	K
التملك بصورة مباشرة عن طريق استخدام القوة أو الحيلة	K ^١
الشيء نفسه ، مع شخص ، مما يضطر شخصا آخر أن يحقق تملك المطلوب	K ^١
يتم التملك عن طريق عدة مساعدين في الحال	K ²
التملك بالإغراء أو الخداع	K ³
إلغاء سوء الطالع كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة	K ⁴
القضاء على سوء الطالع في الحال باستخدام وسيط سحري	K ⁵
القضاء على الفقر عن طريق استخدام وسيط سحري	K ⁵
القبض على المبحوث عنه	K ⁷
إبطال مفعول اللعنة	K ⁸
رد الحياة لميت	K ⁹
نفسه ، مع الحصول الميدني على ماء الحياة	K ^{١٠}

الخروج من الأسر	K^{10}
القضاء على سوء الطالع أو الفقدان في شكل F أي	KF
KF^1 تحويل المبحوث عنه	
KF^2 يُنَبِّئُ المبحوث عنه	
عودة البطل	\downarrow
مطاردة البطل	Rr
الهرب في الهواء	Pr^1
طلب الشخص المذنب	Pr^2
المطاردة مصحوبة بسلسلة من	Pr^3
التحول إلى حيوانات	
المطاردة مع التحول إلى أشياء مغرية	Pr^4
محاولة التهام البطل	Pr^5
محاولة تحطيم البطل	Pr^6
محاولة قرض شجرة	Pr^7
إنقاذ البطل	Rs
يُحمل البطل في الهواء أو يجري بسرعة	Rs^1
يقذف مشطا إلخ في طريق مطارديه	Rs^2
الهرب ، مع التحول إلى كنيسة إلخ	Rs^3
الهرب ، مع اختفاء الهارب	Rs^4
إخفاء الهارب على يد خدّامين	Rs^5
سلسلة من التحول إلى حيوانات ،	Rs^6
نباتات ، أحجار	

تفادي إغراء الأشياء	Rs ⁷
الإنقاذ أو التخليص من الاتهام	Rs ⁸
الإنقاذ أو التخليص من التدمير	Rs ⁹
القفز على شجرة أخرى	Rs ¹⁰
وصول غير معروف	O
ادعاءات بطل مزيف	L
مهمة صعبة	M
حل مهمة	N
الحل قبل أجل محدد	N
التعرف على البطل	Q
افتضاح البطل المزيف	Ex
تغير المظهر	T
مظهر جسماني جديد	T ¹
بناء قصر	T ²
ملابس جديدة	T ³
صور مضحكة وعقلانية	T ⁴
معاقبة البطل المزيف أو الشرير	U
العفو عن البطل المزيف أو الشرير	U سلب
الزفاف أو اعتلاء العرش	W
الزفاف	W.
اعتلاء العرش	W
صورة مبدئية للزواج	W
الوعد بالزواج	w ¹

زواج مستأنف	w^2
مكافأة نقدية وصود كسب مادية أخرى عند حل العقدة .	w^0
صيغ غير واضحة أو اجنبية	X
المغادرة عند إشارة طريق	$<$
انتقال أداة مؤشرة	γ
دوافع	mot
متيحة إيجابية للوظيفة	$+$
أدوات توصيل	\S
أدوات توصيل تكرر ثلاث مرات	$:$

ملامح إضافية

التحولت في الحكاية الخرافية

فالحسين بن عبد

١ - في الإمكان مقارنة دراسة الحكايات الخرافية بدراسة التكويزات العضوية في الطبيعة إذ إن عالم الطبيعة والفولكلوري يدرسان في الأساس أصول ومروج نفس الظاهرة وقضية دارون حول أصل الفروع تنشأ أيضاً في الفولكلور ولكن تشابه الظاهرة في الطبيعة والفولكلور لا تقبل أي تفسير مباشر موضوعي ومقنع كليّة وهذه قضية في حد ذاتها ويسمح علم الطبيعة وعلم الفولكلور بتفسيرين إما أن التشابه الداخلي لظاهرتين مختلفتين خارجياً لا يمكن رده إلى حدود وراثية مشتركة (نظرية التوليد التلقائي) أو أن التشابه المورفولوجي ناتج عن رابطة وراثية (نظرية الاصل بالتحول أو التحولات التي يمكن ردها إلى أسباب معينة)

ولحل هذه القضية ينبغي أن نفهم بوضوح معنى تشابه الحكايات الخرافية فقد تم تعريف التشابه حتى الآن عن طريق الحكمة وتنوعاتها وتعريف كهذا مقبول عند الدين يعتقدون بتوليد الأنواع التلقائي ومؤيدوهذا المذهب لا يقارنون الحكايات فهم يشعرون أن مقارنة كهذه مستحيلة أو خاطئة ونحن لا ننكر قيمة دراسة الحكايات العنصرية أو مقارنة تشابهاتها ولكننا نقترح منهاجاً آخر أي أساساً آخر للمقارنة

فالحكايات الخرافية يمكن مقارنتها بالنظر إلى إنشائها وبببيتها
وهي ستدو عددنذ تحت أضواء جديدة

إن شخصيات الحكاية الخرافية تؤدي أساساً نفس الاعمال
كلما تقدمنا في سرد الحكاية ولايهم إن كانت هذه الشخصيات
تختلف في الشكل والعمر والجس والمهنة والمظهر الخارجي
والصفات الثابتة الأخرى وهذا مايقدر العلاقة بين العناصر
الثابتة والمتغيرة وظائف الشخصيات ثابتة وكل شيء آخر
متغير لمعطامثلاً

- ١ - الملك يرسل إيفان للبحث عن الأميرة ، ويعادر إيفان
- ٢ - الملك يرسل إيفان للبحث عن بعض العجائب ويعادر إيفان
- ٣ - الأخت ترسل أخاها للبحث عن دواء ، ويعادر الأخ
- ٤ - الروح ترسل ابنة روحها للبحث عن بار ، وتغادر ابنة
الزوج

٥ - الحداد يرسل أخيره للبحث عن بقره ويعادر الأخير
فالإرسال والمفادرة للبحث ثابتان أما الشخصيات المرسله
والمفادرة والدواع وراء الإرسال إلح همتيرة وإلى جانب
ذلك فإن مراحل البحث والعقبات إلح يمكن أن تكون هي
ايضاً نفسها أساساً ولكنها تختلف في تحقيقاتها في أحيلة وفي
الإمكان عمل وظائف الشخصيات وتظهر الحكايات الخرافية
واحدة وثلاثين وظيفة ولاتوجد كل هذه الوظائف في أية حكاية
واحدة ولكن عياب وظائف معينة لايتدخل في ترتيب ظهور
الوظائف الأخرى فهي كلها تشكل بظاماً (أوسقاً) أي إشاء
واحداً وقد برهن هذا النظام أو السق على قوة ثباته
وإبتشاره . وفي إمكان الهولكلوري أن يوضح مثلاً أن حكاية

الأخوين المصرية القديمة (٩٨) وحكايات طائر النسر (٩٩) وحكايات موروزكو Morozko (الشتاء) (١٠٠)، وحكايات الصياد والسمكة (١٠١). وعددا من الأساطير تتبع نفس النمط العام ويوضح تحليل التفاصيل هذه النتيجة ولا تستنفد الواحدة والثلاثون وظيفة النظام أو النسق هموتيف مثل «بابا جاقا» تعطي إيفان حصانا، يتكون من أربعة عناصر يمثل واحد منها فقط وظيفة بينما العناصر الثلاثة الأخرى ذات طبيعة ثابتة عموما، فإن الحكاية الخرافية تكشف عن مائة وخمسين عنصرا أو حراء أساسيا ويمكن وضع علامة لكل عنصر من هذه العناصر حسب دوره في تقدم الحكاية وهكذا فإن بابا جاقا في المثال السابق هي المانحة وتشير كلمة «تعطي أو تمنح» إلى لحظة الانتقال وإيفان هو المتسلم والحصان هو الهدية وهذا كتيبا المائة وخمسين علامة بنفس الترتيب الذي أملتته الحكايات نفسها في جدول فإن هذا الجدول سيغطي كل الحكايات الخرافية مل إن أية حكاية تناسب حدولا كهذا ستكون حكاية خرافية واية حكاية لا تنسب إليه ستكون من فئة أخرى وسيكون كل عنوان عنصرا من الحكاية الخرافية ويؤدي

- ٩٨ - أعطى زورب ملخصا لحكاية الأخوين. انظر النص الكامل لهذه الحكاية في جرد عبد الرحيم نصر. اسطوريات مصر مثل القديمة مثل الشغل والمصنوع برجه محمد عبد ف محيي العرطوم معهد الدراسات الإفريقية والاسيوية جامعة الخرطوم ١٩٨٩ - المترجمي
- ٩٩ - وفي هذه الحكاية سترن ليس دكي يفاخ القلق ومثل الخواص كبران في الفصح على ويكشف حواء الأصغر أن السارق هو طائر النار فيفصح عليه وبعد معادرات كثيرة يعود به ويعرض
- ١٠٠ - انظر ص ٢٦٨
- ١٠١ - مصطفى حيدر سمكة سمكة سمكة ثم بعدها للقاء دور أن يطلب منها شيئا ويعتصم روح الصناد لأن روحها لم يطلب شيئا من السمكة ويرسله إلى البحر ليطلب من السمكة محرلا جديدا معطيها السمكة محرلا جديدا ومثل طليان كثيرة لها إلى أن يطلب الزوج أن تكرر لأجلها بعدها تنفذ ك سبي وجد نفسها في كوحها الياس القديم

قراءة الجدول راسيا إلى سلسلة من الأشكال الأساسية
والمستمدة

هذه العناوين هي التي يجب أن تقارن وستؤري عملية
كهده مقارنة العقريات بالفقریات والاسنان بالاسنان في علم
الحيوان ولكن هناك اختلافا مهما بين التكوينات العصبية
والحكاية الخرافية يجعل مهمتنا سهلة . تتعبر جزءا اوسمت في
التكوين العضوي يؤدي إلى تعبر في سمة أخرى . بينما يمكن ان
يتعبر كل عنصر في الحكاية باستقلال عن العناصر الأخرى وقد
لاحظ علماء كثيرون هذه الطاهرة ولكنهم لم يحاولوا حتى الآن
تقويمها من ناحية منهجية او بواح أخرى . فكارل كرون
(Kaarle Krohn) على سبيل المثال . رغم انه يوافق كارل سبيس
(Karl Spiess) في عدم ثبات العناصر المفصلة . يعتبر دراسة
الحكاية الخرافية من ناحية مبادئها الكاملة - وليس عناصرها -
ضرورية ولكنه لايعطى أية حجج مقنعة لتأييد آرائه (وهي آراء
المدرسة الفيليدية) . إنني اعتقد انه يمكن دراسة عناصر
الحكاية الخرافية باستقلال عن الحكمة التي تشكلها هذه
العناصر . فالعناوين الراسية تكشف عن قواعد التحويلات
وأنواعها ومايصدق على العنصر المعزول يصدق كذلك على
المبادئ الكلية لأن العناصر مقترنة ببعضها البعض بطريقة
ميكانيكية

٢ - لايدعى العمل الحالي حل القضية حلاجديا . سانسير فقط
إلى معالم معينة قد تشكل فيما بعد اساسا لدراسة نظرية
اوسع ولكن حتى في الخطوط العريضة المؤخرة . وقس
الحديث عن التحولات . لا بد ان يؤسس معايير يستطیع بها ان

نميّز بين الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة وهي معايير يمكن أن تكون في شكل مبادئ عامة أو قوانين خاصة لنبدأ بالمبادئ العامة ولتأسيس هذه المبادئ لابد أن نحصر صلة الحكاية الخرافية بالبيئة التي أنتجتها وللحياة والدين (بمعناه الواسع العريض) هنا أهمية خاصة فأسباب التحولات تكون عادة خارج الحكاية الخرافية ولن نعهم تطور الحكاية مالم نعالج بعض المواد المقارنة من بينها والأشكال الأساسية هي تلك التي ترتبط بأصول الحكاية الخرافية ،عالحكاية ، دور شك ، تولد من الحياة والحكاية الخرافية على أية حال ،سحة باهتة للواقع وكل شيء مستمد من الواقع ثانوي ولنقرر أصول الحكاية الخرافية لابد أن نعتمد على مادة ثقافية تاريخية واسعة والأشكال المعرفة ،لسبب أو آخر بانها أساسية ، مرتبطة بمفاهيم دينية بالغة القدم ويمكننا أن نصوغ الأطروحة التالية

إذا كان نفس الشكل موجوداً في اثر ديني باق وفي حكاية خرافية فإن الشكل الديني أولى وشكل الحكاية الخرافية ثانوي . وهذا يصدق بصفة خاصة على الديانات القديمة .هأية ظاهرة دينية غير حية أقدم من انعكاسها الفني في حكاية خرافية . وهذه المقولة لا يمكن برهنتها وإنما يمكن فقط توضيحها بمادة ضخمة . هذا هو مبدأنا العام الأول الذي سنقوسع فيه أدناه أما المبدأ الثاني فهو كالآتي إذا كان لنفس العنصر تنوعان أولهما مستمد من الأشكال الدينية والآخر من الحياة اليومية فإن التكوين الديني أولى

والمستمد من الحياة ثانوي .

ولابد من الحرص عند تطبيق هذين المبدأين . فسيكون من الخطأ أن نحاول ردّ كل الأشكال الأساسية إلى الدين . وكل الأشكال المستمدة إلى الواقع . ولتجنب أخطاء كهذه لابد أن نتطرق إلى أساليب مقارنة الحكاية الخرافية والدين والحكاية الخرافية والحياة

هناك عدة أنواع للعلاقات بين الحكاية الخرافية والدين أولها علاقة اعتماد وراثية مباشرة وهو واضح كل الوضوح في بعض الحالات ويحتاج لبحث تاريخي خاص في حالات أخرى فإذا وحدا ، مثلا ، القنبر (أففى) في الحكاية الخرافية والدين معاً فإنه يكون قد انتقل من الدين للحكاية وليس العكس

ووجود رابطة كهذه ليست فرضاً حتى وإن كان التشابه عطيماً جداً وهو وجود محتمل فقط عندما نعالج مادة بالفرق الدينية والشعائر وهي مادة ينبغي تمييزها عن المادة الملحمة ذات الطبيعة الدينية ففي الحالة الأولى يمكننا الحديث عن قرابة مباشرة شبيهة بالقرابة بين الأبناء والأطفال وفي الحالة الثانية لدينا قرابة موازية فقط وشبيهة بالقرابة بين الأخوان وبدا فإبدا لا نستطيع أن نعتبر قصة شمشون ودليلة طرازاً بدنياً (Prototype) للحكاية الخرافية الممثلة للقصة في القسم الأول للكتاب المقدس (الإجيل) ولكن من المحتمل أن الحكاية والنص الموجود في الإنجيل يرجعان إلى مصدر مشترك

ومن المؤكد أنه يجب التسليم بأولوية المادة الدينية بدرجة معينة من الحذر . ودعم هذا الأولوية في بعض الحالات غير مشكوك فيها ربما ما يهملنا حقاً هي الوثيقة نفسها لا المفاهيم

المنعكسة فيها والتي هي أساس الحكاية الخرافية ولكننا في العادة نستطيع ان نحكم على المفاهيم عن طريق الوثائق فقط
 رق - فدا (Rig - Veda) ^(١٠٦) مثلا ، التي لم تستكشف نسبياً
 معد من قبل الفولكلوريين . واحدة من مصادر الحكاية
 الخرافية وإذا كان صحيحا أن بالحكاية مائة وخمسين
 عنصراً فإن رق - فدا تشمل أقل من ستمائة وهي تستعمل
 كأغراض لا كملاحم . ولكن هذه التراتيل يعيها كبار القساوسة لا
 العامة وتتخذ هذه الأغنيات على أيدي الشعب سمات
 الملحمة وإذا جاء مدح اندرا Indra في الترتيل كذابح للثنين
 (والتطابق مع القصة الخرافية كامل في بعض الأحيان) فإن
 الشعب كان قادراً بشكل أو آخر على قصّ كيفية قتل اندرا
 الاثنين

دعنا نلق نظرة على مثال ففي الترتيل التالي نتعرف بسهولة
 ويسر عن بابا حاقا Baba Jagat وكوحها

(إلى سيدة الغابة (أرنياي)

- ١ - سيدة الغابة ، ياسيدة العابة ، يا من تشبهين المفقود لماذا
 تسألين عن القرية ؟ أتملكك الخوف ؟
- ٢ - عندما يسجد طائر السيسكا Cicika لطائر سجدته كخوار
 ثور ، تبدو سيدة الغابة عظيمة كمن يخطو على نعمات
 الصنوج .
- ٣ - وكما يرعى قطيع أو يبدو بيت في الأفق كذلك تصدر سيدة
 الغابة صريرا كعربة ثقيلة في المساء حقا

١٠٦ - رق - فدا عبارة عن مجموعة تتألف من أكثر من ثمان مائة وألف القصيدة

٤ - شخص ما ينادي قطع المشية أو يقطع الأخشاب ، باقياً في الغابة (أو - مع سيدة الغابة) في المساء - يفكر - «شخص ما يصرخ» .

٥ - حقاً إن سيدة الغابة لا تقتل ، ولا أي شخص آخر يهاجم فالمرء يستهلك الفواكه الحلوة وهو مختل عن رغباته .

٦ - إنها طيبة الرائحة بعطر المرحم وعناية الطعام دون فلاحه للأرض أم الحيوانات المتوحشة ، سيدة الغابة - هي التي مدحت

لدينا هنا عدد من عناصر الحكاية الخرافية كوح في الغابة ، وتوبيخ متصل بالبحث (وهو يحدث في الحكاية الخرافية بصيغة معكوسة) ، واستراحة ليلية مضيفة (تعطي بابا جافا الماكل والمشرب والمأوى) ، وتلميح بالعداوة الكامنة في سيدة الغابة ، وإشارة إلى أنها أم الحيوانات المتوحشة (فهى تنادي الحيوانات مجتمعة في الحكاية الخرافية) أما ساقا الدجاجة اللذان يقوم عليهما كوخها ، إضافة إلى مظهرها الخارجي الخ فهي غير موحودة والتطابق الالف للنظر بصفة خاصة هو أن من يقضى الليل في الكوخ يدوله أنه يسمع شخصاً يقطع الأخشاب ففي الحكاية رقم ٩٩ في مجموعة افناسيف يربط الاب قالب حداء في الشباك بعد أن يترك ابنته في الكوخ هيرتفع القالب وينحصر (محدثاً صوتاً) فتقول الفتاة «ذاك أبي يقطع الأخشاب»

كل هذه التطابقات ليست وليدة المصادفة لأنها ليست الوحيدة فكثير جداً من التطابقات الدقيقة موجودة في الحكاية

الخرافية و(رىق - فدا Rig - Veda) والتطابق الذي ذكرناه هنا ليس بالطبع برهانا على أن أصل بانا جاقا هورق - فدا ولكنه يوضح عموماً أن الخيط يبدأ من الدين الى الحكاية الخرافية وأن الدراسات المقارنة ممكنة في هذا المجال .

كل ما ذكرناه هنا صحيح إذا كان الدين والحكاية الخرافية مفصولين بمسافة زمنية عظيمة وإذا كان الدين المأخوذ في الاعتبار ، مثلاً ، قد انقرض وضاعت أصوله في ما قبل التاريخ لكن الأمر مختلف عندما نقارن ديناً حياً وحكاية خرافية حية لشعب واحد . هنا نلاحظ الاعتماد العكسي المستحيل بين دين ميت وحكاية خرافية حديثة فعناصر الدين المسيحي في الحكاية الخرافية (الرسل كمساعدين والشيطان كشراير وهلم جرا) أحدث من الحكاية الخرافية وليست أقدم منها وفي الحقيقة فإننا يجب ألا نقول إن هذه العلاقة عكس العلاقة سابقة الذكر فالحكاية الخرافية تنشأ من الديانات القديمة ولكن الديانات الحديثة لا تنشأ من الحكاية الخرافية

والدين الحديث لا يخلق الحكاية الخرافية وإنما يحري محدد تعديل في مادتها ورغم هذا فقد تحدث حالات معزلة لاعتماد عكسي حقيقي أي حالات تنشأ فيها العناصر الدينية من الحكاية الخرافية واعتراف الكنيسة في العرب بكرامة القديس جورج دامج التمين مثال على ذلك فقد تم الاعتراف بهذه الكرامة في وقت متأخر جداً قبل إجازة قداسة القديس جورج نفسه . رغم مقاومة الكنيسة الصلبة وبما أن المعركة مع الحية جزء من كثير من الديانات الوثنية فإنه يمكن رد هذا

العنصر إليها . وقد اندثرت هذه الديانات في القرن الثالث عشر واستطاع التراث الملحمي في الأطوار السعلى (من أطوار نموه) أن يلعب دور الماقل . وتسببت شعبية القديس جورج وشعبية عنصر المعركة مع التنين إلى دمج صورة القديس مع صورة محارب التنين واضطرت الكنيسة للاعتراف بالدمج وإعلان قداسة القديس جورج

أخيراً ، وإلى جانب اعتماد الحكاية الخرافية على الدين كأصل لها ، وإلى جانب تطابقها والدين واعتماد كل منهما على الآخر ، فإننا نجد حالات يكون فيها الاثنان غير متصلين كلية رغم التشابه الخارجي . فالمفاهيم المتشابهة يمكن أن تنشأ باستقلال عن بعضها البعض . فالحصان السحري . مثلاً ، يمكن مقارنته بخيول التيوتوميين (Teutons)^{١٠٣} "المقدسة وحصان أجنى (Agni) الباري في ريق - فدا - Veda - Agni وليس هناك أدنى صلة بين الأول وسيفكا - بوركا (Sivka Burka)^{١٠٤} بينما يتطابق الأخير معه في كل الحوائث ويمكن تطبيق التشابه فقط إذا كان كاملاً تقريباً ولكن يجب عزل الظواهر التابعة - مهما كانت متشابهة - من مقارنات كهذه

وهكذا فإن دراسة الأشكال الأسطورية تستدعي مقارنة الحكاية الخرافية بديانات متنوعة أما دراسة الأشكال المستمدة في الحكاية الخرافية فتوضح كيف أن هذه الأشكال متصلة بالواقع ويمكن تفسير عدد من التحويلات بإقحام

١٠٣ - وهو حصان المني أو سقلى هديم

١٠٤ - وهو اسم حصان سحرى في الحكايات الخرافية الروسية له صفة سحرية وتور . محتله

الواقع على الحكاية الخرافية مما يطرح قضية المناهج المستعملة في دراسة العلاقة بين الحكاية الخرافية والحياة والمقارنة بالأنواع الأخرى للحكاية (الأحداثيات والقصص القصيرة ، والعبولات إلخ) فإن الحكاية الخرافية فقيرة في عناصرها المستلعة من الحياة الواقعية . وقد بالغ الدارسون دائما في تقدير دور الوجود اليومي في خلق الحكاية الخرافية ويستطيع فهم العلاقة بين الحكاية الخرافية إذا تذكرنا فقط أن الواقعية الفنية ووجود عناصر من الحياة الواقعية مفهومان مختلفان وإنهما لا يتداخلان دائما . ويحطى العلماء دائما عندما يبحثون عن حقائق من الحياة الواقعية تؤيد قصة واقعية

ياخذ نيكولاي ليرنر (Nikolaj Lerner) مثلا الأسطر التالية من قصيدة «بوا Bova» لبوشكين (Pushkin)

هذا ، حقا ، مجلس ذهبي
لاثرثرة فيه ، ولكن فكر عميق
تفكر النلاء مليا لوقت طويل
ارزمو Arzamor العجوز المجرب
فتح فمه (فأعطاه المشورة
كان رغبة ذي الحية البيضاء)
تصبح عاليا ، ولكن فكر مليا
وفي السكون كان لسانه لا زعا ، بكل تأكيد
(يظل كل أعضاء المجلس صامتين ويذب اليهم العباس)
ويعلق على ذلك مستشهدا بميكوف (L N Maykov) قائلا
وربما كانت القصيدة تسحر من الحكومة الموسكوفية

القديمة في روسيا وذلك بتصويرها لجلس أفراد الحاشية
الملتحين وقد تكون السخرية موجهة ليس ضد روسيا القديمة
محدس وإنما ضد روسيا موشكين كذلك فقد كان في إمكان
العقري الشاب أن يلاحظ بسهولة في مجتمعه أذاك المجلس
الكامل للمفكرين - العاطلين في يومهم

وعلى كل حال ، هذا - على وجه الدقة - موتيف من موتيفات
الحكاية الخرافية فهي مجموعة أفساسيف (الحكاية رقم
١٤٠ ، مثلاً) جد - سأل مرة - وظل البلاء صامتاً ، وسأل
مرة ثانية - ولكنهم لم يردوا ، ومرة ثالثة - ولم يطقوا حتى
بصف كلمة . لديها هذا المطر التقليدي الذي يتوسل فيه
المتصرع طالبا المساعدة ويحدث فيه التوسل عادة ثلاث مرات
ويوجه في المرة الأولى إلى الوصيفات ثم إلى البلاء (الكتبة
والوراء) وفي المرة الثالثة إلى بطل القصة وكل مجموعة في هذا
المثلث يمكن تكرارها ثلاث مرات كذلك فمن هنا لا تتعامل مع
الحياة الواقعية ولكن مع توسيع وتخصيص (أسماء مصاعة ،
إلخ) عنصر فولكلوري وسيرتكب نفس الخطأ إذا اعتبرنا
تصوير هومر (Homer) لبيلوب (Penelope) وسلوك خاطئها
موارياً لحقائق الحياة في بلاد اليونان القديمة أو عادات الرواح
الإغريقية فحاطبو منبلوب حاطبون زائفون وهذه وسيلة
معروفة وشائعة في الشعر الملحمي في كل أنحاء العالم ينبغي
أولا أن يفصل كل ما يتبع الفولكلور وبعدها فقط يعالج التطابق
بين اللحظات الهومرية خاصة والحياة في اليونان القديمة

إن قضية العلاقة بين الحكاية الخرافية والحياة ليست
قضية بسيطة وليس من المسموح به استنتاج نتائج حول الحياة

من الحكاية الخرافية مباشرة لكن ، وكما سيوضح لاحقا ، فإن دور الحياة في تحويلات الحكاية الخرافية عظيم والحياة لا تستطيع ان تخرب النسبة الكلية للحكاية الخرافية ولكنها تنتج ثروة من الحقائق الحديثة التي تحل في كثير من الأحيان محل القديمة بعدة طرق

٣ - فيما يلي المعايير الرئيسية والاكثر انضباطا للتمييز بين الاشكال الاساسية للحكاية الخرافية والاشكال المستمدة

١ - المعالجة البطيارية لعنصر حكاية خرافية اقدم من المعالجة المبطية له وهذه الحالة بسيطة جدا ولا تتطلب نقاشا فبدا استلم ايفار هدية سحرية من بابا جاقا في حكاية واستلمها من امرأة عجور غامرة في حكاية اخرى ، فإن الحالة الاولى اقدم من الاخرى وهذا الرأي مبني على الصلة بين الحكاية الخرافية والدين ولكنه قد يبرهن على عدم صحته بالنسبة لانواع الحكايات الاخرى (العاسولات ، إلخ) التي ربما تكرر ، عموما ، اقدم من الحكاية الخرافية وواقعية حكايات كهذه ترحع إلى ماضٍ سحيق ولا يمكن ردها إلى المفاهيم الدينية

ب - المعالجة البطولية اقدم من المعالجة العكافية وهذه مجرد تنوع من الحالة السابقة فالدخول في معركة قاتلة مع تيم اقدم بلاشك من هريمنه في لعبة ورق (كوتشيبه)

ج - الشكل المستعمل مبطيًّا اقدم من الذي يستعمل هراءا او بلا معنى

د - الشكل العالمي أقدم من الشكل القومي فإذا كنا معلا
مجد القنين في حكايات العالم ولكن حل محله الدب في
بعض حكايات الشعال والأسد في بعض حكايات الجيوب
فإن الشكل الأساسي هو القنين بينما الأسد والدب
شكلا مستمدان

ينبغي هنا أن نذكر كلمة عن مباحث دراسة الحكاية الخرافية
على مستوى عالمي فالحقائق بالكثرة التي قد لا يستطيع فيها
باحث واحد أن يدرس كل المائة وخمسين عنصرًا في حكايات كل
العالم ولا بد له أن يدرس حكايات شعب واحد مميًا بين
اشكالها الأساسية واشكالها المستمدة ويكرر نفس العملية
لحكايات شعب آخر ثم ينتقل إلى الدراسة المقارنة

يمكن تلخيص الأطروحة التي تحصر الاشكال العالمية كما
يلي الشكل القومي العريض أقدم من الشكل الإقليمي أو
المحلي وبمجرد أن نبدأ على هذا الطريق فإننا سننصطر لقبول
المقولة الآتية الشكل المنتشر امتشازًا واسعًا أقدم من الشكل
المعزول ولكن من المحتمل نظريًا أن يعيش شكل قديم حقا في
حالات قليلة فقط وأن تكون كل التنوعات الأخرى أحدث منها

هذا المبدأ الكمي (استعمال الإحصاء) إذن لابد أن يطبق
بجدر شديد فالاعتبارات النوعية لها أهمية متساوية وهنا
مثال وثيق الصلة بالموضوع ففي القصة الخرافية «مسيليسا
الجميلة» (رقم ١٠٤ في مجموعة أمباسيف) يصطحب ثلاثة
راكبين يرمزون إلى الصبح والنهار والليل بأما جاقا وهنا ينشأ
السؤال ليست هذه سمة أساسية خاصة سابا جاقا مفقودة في
الحكايات الخرافية الأخرى ؟ ورغم ذلك فإن الاعتبارات

الحاصة (والتي سأتناولها) توصلت تعذر الدفاع عن هذا الافتراض .

٤ - سأفحص بدقة وعلى سبيل المثال كل التعبيرات المحتملة لعنصر واحد هو كوخ بابا جافا فالكوخ من ناحية مورفولوجية يمثل مسكن المانح (أي الشخصية التي تعطي الأداة السحرية للبطل) وبالتالي فإننا لن نفحص الكوخ فقط ولكن كل أنواع مساكن المانح . إن الشكل الأساسي الروسي للمسكن ، كما اعتقد ، هو كوخ العابة الذي يدور على ساق دجاجة . وبما أن عنصرا واحدا لا يوضح كل التعبيرات الممكنة في الحكاية الحرافية ، فإنني سأتناول أمثلة أخرى أيضا .

١ - التخفيض Reduction بدلا عن الصيغة المكتملة نجد

الانواع التالية من التغيير

(١) كوخاً قائماً على ساق دجاجة في الغابة ،

(٢) كوخاً قائماً على ساق دجاجة ،

(٣) كوخاً في الغابة ،

(٤) كوخاً ،

(٥) غابة (الصنوبر) (حكاية رقم ٩٥ في مجموعة

افناسيف) ،

(٦) لا ذكر للمسكن .

الشكل الأساسي هنا مبتور فسادا الدجاجة والدوران والغابة محذوفة وحتى الكوخ نفسه يمكن الاستغناء عنه . فالتخفيض عنصر أساسي غير مكتمل وهو يرجع إلى نسيان القاص للحكاية والنسيان له

أسباب أكثر تعقيداً* . ويعكس التخفيض الاتفاق المفقود بين الحكاية الخرافية وبيئتها الحاضرة أو أهميتها في بيئة أو محيط معين أو فترة معينة أو بينها والقاص .

ب - التوسع Expansion وهو عكس التخفيض فالشكل يمتد ويتوسع بزيادة تفاصيل إضافية وهما يلي مثال على ذلك فالكوخ القائم على ساقين بحاجة مؤسس على فطائر محلاة وسقفه مكسو بالحلوى والتوسع في أغلب الأحوال مصحوب بالتخفيض وفيه يستغنى عن سمات معينة وتضاف أخرى ويمكن تقسيم التوسع إلى فئات حسب الأصل أو المنشأ (كما سنفعل مع الإبدالات لاحقاً) فبعض الأشكال الموسعة تنشأ من الحياة اليومية ، وأخرى تمثل تفاصيل مسهبة من قانون الحكاية الخرافية كما في المثال السابق وصفات المانح مريخ من العداء والضيافة ويعطى إيذان عادة المآكل في مسكن المانح وأشكال هذه الضيافة متنوعة (أعطته الطعام والشراب، يخاطب إيذان الكوخ بهذه الكلمات «سأسلق إلى الداخل وأكل لقمة» . ويرى البطل في الكوخ مائدة معدة ويختار من كل أنواع الطعام أو يأكل كفايته ، ويذهب إلى الخارج ويذبح بعض ماشية المانح ودجاجة ، إلخ) وتتعكس ضيافة المانح في مسكنه بالذات وهذا الشكل مستعمل في الحكاية الألمانية «هانزل وجريتل» بطريقة مختلفة نوعاً ما ومتفقة مع الطبيعة الطفولية للقصة

ج - التلوث Contamination والتلوث متواتر سببياً

بسبب أقول الحكاية الخرافية في الوقت الحاضر وتنتشر أحياناً الأشكال الملوثة وتتأصل . وفكرة الدوران الدائم لكوخ بابا جاقا على محوره مثال للتلوث فللكوخ في مسيرة الحدث عرض معين فهو «كشك حارس» ، مخفر أمامي ، ويختبر الممثل ليرى ما إذا كان يستحق استلام الأداة السحرية أم لا ويحيي الكوخ بجانبه المفلق إيفان ونتيجة لذلك فإن الكوخ يسمى أحياناً كوخاً بلا نوافذ أو أبواب ويشيح جانب الكوخ المفتوح أي الجانب الذي فيه الباب ، موحه عن إيفان ويبدو أن إيفان يستطيع أن يدور بسهولة إلى الجانب الآخر ويدخل من الباب ولكنه لا يستطيع ذلك ولا يفعل ذلك أبداً في الحكاية الخرافية وبدلاً من ذلك يرقى رقية «قف وطهر» إلى الغابة ووجهك إلي» أو «قف كما أوقفك أمك» ، وهكذا ، والنتيجة عادة «دار الكوخ» وأصبحت «دار» هذه «ظل يدور» والتعبير «وعندما تضطرب فإنها تدور في هذا الاتجاه وذاك» أصبح «إنها تدور كل الوقت» وهو تعبير حي ولكنه بلا معنى

د - القلب Inversion يُقلب الشكل الأساسي دائماً تحل

الشخصيات الرجالية أماكن الشخصيات النسائية ، والشخصيات النسائية أماكن الشخصيات الرجالية وتشمل هذه الكوخ أيضاً فبدلاً من كوخ مفلق يصعب الدخول فيه نجد أحياناً كوخاً ذا باب واسع .

هـ - التشديد والتخفيف (Intensification & attenuation)

تنطبق أنواع هذا التحويل على أعمال الشخصيات فقط . وتحدث الأعمال المعاكسة بدرجات متنوعة من الشدة . لنعط هنا مثالا واحداً للتشديد . يتم نفى البطل بدلا من مجرد إرساله للبحث عن شيء ، والإرسال واحد من العناصر الدائمة للحكاية الخرافية ، وهو يحدث في أشكال متنوعة لحد يمكنه توضيح كل درجات التشديد . ويمكن أن تتم مبادرة الإرسال بعدة طرق . فالبطل يطلب منه عادة أن يذهب ويحضر شيئا غير عادي . ويعطي أحيانا مهمة ، أو خدمة لي . ويكون إعطاء المهمة عادة مصحوبا بتهديد في حالة فشل البطل وبوعود في حالة نجاحه . ويمكن أن يكون الإرسال شكلا مُقنَّعا من النفي . ترسل أخت أحاما في طلب لبن حيوان وحشي وذلك للتخلص منه . ويرسل سيد أجيره ليعيد بقرة يزعم أنها ضاعت في العابة . وترسل زوج ابنة زوجها لتحضر مازا من بابا جاقا . وأخيرا ، لدينا أيضا النفي بالمعنى المباشر للكلمة . هذه هي الأشكال الأساسية للإرسال والتي يسمح كل واحد منها بعدة تنوعات وأشكال استقالية ، وهي مهمة في دراسة الحكايات التي تتناول الشخصيات المنفية . ويمكن اعتبار الأمر المصحوب بتهديد ووعود شكلا أساسيا للإرسال . وإذا أهمل عنصر الوعد فإن التخفيض هنا يمكن اعتباره كتشديد

إرسال وتهديد ويخفف حذف التهديد هذا الشكل ويضعفه . ويشمل التخفيف أيضاً حذف الإرسال كما في حالة استعداد الابن للسفر وسؤاله أبويه أن يدعوا له .

يمكن تفسير الأنواع الستة للتحويلات التي ناقشناها حتى الآن كتغييرات جد مألوفة في الشكل الأساسي وهناك على كل حال ، مجموعتا تحولات كبيره هما الإبدال (Substitution) والتمثل (assimilation) .

و - إبدال عنصر حكاية خرافية باخر. إعادة النظر في مسكن المانح ، نجد الاشكال الآتية (١) قصر و (٢) جبل بجانب نهر ناري وهاتان ليستا حالتين تخفيض أو توسع إلخ . وهما ليستا تغييرين ولكنهما إبدالان . وهذان الشكلان ، على كل حال ، ليسا مستمدين من خارج الحكاية وإنما من ذخائر الحكاية نفسها . وما حدث هنا هو انتقال أو إعادة ترتيب للأشكال وللمادة فالقصر (وهو في أغلب الاحيان قصر ذهبي) عادة ما تسكنه أميرة ويصبح هذا المسكن بالتالي ملكا للمانح . وتلعب تحويلات كهذه دوراً مهماً في الحكاية الخرافية . وكل عنصر له شكله الخاص ولكن هذا الشكل ، على أية حال ، ليس مرتبطاً كلياً في العادة بالعنصر المقدم . (مثلاً ، تلعب الأميرة وهي شخصية موجودة عادة دور المانح أو المساعد إلخ) وتطفي صورة حكاية خرافية على أخرى . فابنة بابا جاقا يمكن

أن تظهر كأمريرة وفي هذه الحالة فإن بابا جاقا لاتسكن في
كوخها ولكن في قصر ، أي في مسكن مرتبط عادة بأمريرة
وتجد هنا أيضا القصور النحاسية والفضية والذهبية
والوصيفات اللائى يسكن في قصور كهذه هن مانحات
واميرات في نفس الوقت . والقصور قد تأتي نتيجة لتكرار
القصر الذهبي ثلاث مرات أو تأتي في الحال دور أية
رابطة أو صلة بفكرة القصور الذهبية والفضية
والحديدية . إلخ .

كذلك فإن الجبل الذي بجانب النهر الناري ليس إلا
مسكنا للثنين الذي يمتلكه الآن المانع
تلعب هذه الانتقالات دورًا عظيمًا في خلق التحولات
ومعظم التحولات عبارة عن إبدالات أو انتقالات مولدة
من داخل الحكاية الخرافية .

س - إبدالات مدفوعة خارجيا إذا كان لدينا شكلان
(١) فندق صغير و (٢) منزل ذو طابقين فإن الكوخ
الخيالي - فيما يبدو - قد حُلّت محله أشكال من السكن
العادي في الحياة الواقعية . ويمكن شرح معظم هذه
الإبدالات بسهولة ويسر ، ولكن هناك إبدالات تتطلب
تفسيرًا اثنوغرافيا خاصا والعناصر المستلفة من
الحياة اليومية واضحة من أول وهلة في معظم الأحيان
ويتركز عليها عادة اهتمام العلماء

ح - إبدالات دينية (Confessional Substitutions) .
الديانات الحاصرة قادرة على طمس الأشكال القديمة

وإحلالها بأخرى جديدة . مثال ذلك ، الحالات التي يعمل فيها الشيطان كحامل دي أجنحة ويعمل فيها الملاك كحامل للأداة السحرية ، أو يحل فيها العمل التكفيري مكان أداء مهمه صعبه وبعض (الليجنذر) (*legents*) المعنية هي في أساسها حكايات خرافية تخضع عناصرها لهذا النوع من الإبدال ولكل شعب إبدالاته الدينية الخاصة به فقد تركت المسيحية والإسلام والبودية بصماتها على حكايات المسيحيين والمسلمين والبوديين الخرافية ، على التالي

ط - إبدال سبب الخرافة (*Superstition*) . كذلك ، وبكل تأكيد تطمس الحرافة والاعتقادات المحلية المادة الاصلية للحكاية الخرافية . ولكننا نلقى هذا النوع من الإبدال نادرا بل أندر مما نتوقع من النظرة الأولى (ولهذا كانت أخطاء المدرسة الاسطورية) . وكان بوشكين (*Pushkin*) مخطئا حين قال إن الحكاية الخرافية ترجر بالعنان يتحول العول الحشسي ،
وتجلس حورية الماء على الفصوص

إذا وحدا غولا حشسيا في الحكاية الشعبية فهو في الغالب يحل محل بابا جاقا تقريبا ولاجد الحوريات غير مرة واحدة في مجموعة أفاسيف كلها وفي مقدمة مشكوكة الأهل . ولا يوجد أدنى ذكر للحوريات في مجموعات اوشوكوف (*Oncukov*) وزلنين (*Zelnin*) وسوكولوفس (*Sokolovs*) وغيرهم ولقد وحد الغول الخشبي طريقه إلى الحكاية الخرافية لأنه ، كأحد

مخلوقات الغابة ، يمثل بابا جاقا ، والحكاية الخرافية
تقبل فقط تلك العناصر التي يمكن ملاعمتها بسهولة في
تركيبتها .

ي - إبدال قديم أو (مهجور) Archaic. ذكرنا من قبل أن
الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية ترجع إلى مفاهيم
دينية بائدة . وبمعرفة ذلك نستطيع في بعض الأحيان
فصل الأشكال الأساسية من الأشكال المستمدة . وفي
بعض الحالات النادرة على كل حال يحل شكل أقل قدما
مكان الشكل الأساسي (وهو أمر طبيعي تقريبا في
الحكاية الخرافية) . ويمكررد الأقل قدما إلى أصل
ديني فريد الحدوث فبدلا من المعركة مع التين في
الحكاية الخرافية المسماة «الساحر وأخت الشمس»
(رقم ٩٣ في مجموعة أفناسيف) ، على سبيل المثال ،
يكون لدينا التالي يقترح زميل التين على الأمير قائلا
«دع الأمير إيفان يأت معي إلى الميزان وسنرى من يفوق
الآخرين» ويقذف الميزان إيفان إلى منازل الشمس
لدينا هنا آثار وزن الأرواح- فمن أين جاء هذا الشكل-
وهو معروف جدا في مصر القديمة - وكيف احتفظت بها
الحكاية الخرافية ؟ هذان سؤالان يحتاجان لبحث
تاريخي خاص .

ليس من السهل دائما أن نميز بين الإبدال القديم
(أو المهجور) والإبدال الذي تفرضه الخرافة فحذور
كليهما يمكن أن تمتد إلى عصور قديمة جدا . ولكن إذا

كان عنصر من عناصر الحكاية الخرافية موجودا في اعتقاد حتى فانه يمكن اعتبار الإبدال حديثا نسبيا (مثلا ، القول الخشبي) . وربما يكون لديانة وثنية فرعان واحد في الحكاية الخرافية والآخر في اعتقاد أو عادة . وربما عبر كل واحد منها طريق الآخر عبر القرون وطفى عليه . أما إذا كان العنصر غير موجود في اعتقاد حتى (مثلا ، الميزان) فإن أصل الإبدال في هذه الحالة يرجع لعصور قديمة جدا ويمكن اعتباره إبدالا قديما (أو مهجورا) .

ك - الإبدالات الأدبية . نادرا ما تقبل الحكاية الخرافية مادة أدبية مثلما تعتبر حرافة حديثة والحكاية قدرة للمقاومة تتكسر عليها الأجناس الأخرى أي ترفض أن تندمج فيها . وإذا حدث عراك بينهما فإن الحكاية الخرافية هي التي تفوز . أما بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى فالاحتمال أن تمتص الحكاية الخرافية عناصر من الليجنند *Legend* والشعر الملحمي (البلينا *Byline*) وفي حالات نادرة فإن الرومانس *Romance* [أو القصة الشعرية أو النثرية من قصص القرون الوسطى التي تقوم على الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية]^(١١٠) وهذه الأخيرة بصفة رئيسية ، تعطى إبدالا . والمغامرات نفسها مستمدة من الحكاية الخرافية . وتحدث العملية على مراحل حكاية

١٠٥ - إضافة من صديقه المترجم

خرافية - رومانس - حكاية خرافية وهكذا فإن أعمالاً مثل أروسلان لازارفيك ^(١٠٦) *Eruslan lasarevic* حكايات خرافية صرفة من حيث تركيبها ، رغم الطبيعة الكتابية لعناصر مفردة . كل هذا يخص الحكاية الخرافية فقط أما الإشعاع ^(١٠٧) *Schwank* والرواية القصيرة *Novella* والأشكال الأخرى للنثر الشعبي فهي أكثر مرونة وأقل مناعة

ل -

التعديل . وهناك إبدالات لا يمكن تأكيد أصلها بسهولة . وهذه في أغلب الأحيان إبدالات خيالية ترجع إلى ما يفضل القاص . وأشكال كهذه ليست نموذجية من وجهة النظر الأثنوغرافية أو التاريخية . وهذه الإبدالات تلعب دوراً أعظم في حكايات الحيوانات والأنواع الأخرى أكثر مما في الحكايات الخرافية (يحل الذئب محل الدب ، وطائر مكان طائر آخر إلخ) وهي بالطبع قد تحدث في الحكاية الخرافية أيضاً . فمثلاً نجد النسر والصقر والغراب والإوارة وفلمٌ جرّاً كحاملة ذات أجنحة ونجد السوعل ذات القرون الذهبية والحصان ذات العرف الذهبي والبطّة ذات الريش الذهبي إلخ كعجائب مبحوث عنها وفي العادة من الأشكال المستعمدة أو الثانوية هي التي تخضع للتعديل

١٠٦ - وهي حكاية من حكايات القرن السابع عشر وتعود حول «المركبة بين الأب والأم» ويمكن إيجادها في كتاب شامسافه للفردوسي وقد كانت معروفة فعلاً لكل روسي شبه أسي من كتابات القصص الشعبي

١٠٧ - والإشعاع مسرحية عملاقة سلعة مكتوبة شعراً أو نثراً وقد نشأت في ألمانيا في القرن الوسطي

على الأرجح . ويمكن توضيح ذلك بمقارنة عدد من الأشكال يكون فيها الشيء العجيب المبحوث عنه مجرد تحويل لاميرة لها خصلات شعر ذهبية . وإذا كانت مقارنة الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة توضح خطأ معنا منحدرًا ، فإن مقارنة شكلين مستعدين تكشف عن توازن معين وتظهر عناصر معينة في الحكاية الخرافية تنوعا معنا من الأشكال . والمثال على ذلك « المهمة الصعبة » إذا لم يكن للمهمة الصعبة شكل أساسي فلا يهم وحدة تركيبة الحكاية الخرافية أية مهمة تطلب وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحا عندما نقارن العناصر التي لا تنتمي أبدا إلى الطراز الأساسي للحكاية الخرافية وعنصر « الدافع » واحد من هذه العناصر . فالتحويل في بعض الأحيان يخلق الحاجة لدفع فعل معين ونتيجة لذلك نجد تشكيلة عريضة للدوافع لنفس الفعل معنى البطل مثلا (والنفي شكل ثانوي) له دوافع عديدة . ومن جانب آخر فإن اختطاف التين لفاتاة (وهذا شكل أساسي) ليس له دافع خارجي لأنه مدفوع من داخل الحكاية نفسها

وبعض صفات الكوخ هي أيضا عرضة للتعديل . فبدلا من كوخ قائم على ساقين بحاجة نجد أكواخا قائمة على قرني عنزة أو ساقين خروف .

إبدالات غير معروفة الأصل ناقشنا الإبدالات السابقة من حيث أصلها ولكن بما أن الأصل لا يظهر دائما كتعديل بسيط فإننا نتطلب فئة للإبدالات غير

م -

معروفة الأصل . فأخت الشمس في الحكاية الخرافية بعنوان «الأخت الصغيرة» (رقم ٩٢ في مجموعة أفناسيف) ، على سبيل المثال ، تلعب دور المانع ويمكن اعتبارها أيضاً شكلاً ابتدائياً للأميرة . فهي تعيش في منازل الشمس . ولا ندري ما إذا كان ذلك يعكس طقساً أو شعيرة شمسية أو الخيال المبدع للقاص أو اقتراحاً في صيغة سؤال من الجامع للقاص عما إذا كان يعرف حكايات في موضوع معين أو إذا كان يعرف حكايات كهذه أو تلك . وفي هذه الحالة فإن القاص يخلق أحياناً شيئاً ليدخل السرور في نفس الجامع

وبهذا يأتي إلى نهاية موضوع الإبدالات وكان في إمكاننا بالطبع أن ننشئ أنواعاً عديدة أكثر مما فعلنا لتشمل حالات قليلة متفرقة ولكن ليس هناك حاجة للقيام بذلك الآن فالإبدالات التي ناقشناها أنفياً ذات صلة بكل مادة الحكاية الخرافية ويمكن بسهولة توضيح وتكملة تطبيقها على الحالات المتفرقة ، باستعمال أنواع التحويل .

دعنا نلتفت لطبقة أخرى من التغييرات وهي طبقة التمثلات (Assimilations) وأعني بالتمثل الطفيان غير المكتمل لشكل على آخر ويندمج الشكلان ليصبحا شكلاً واحداً . وبما أن التمثلات تتبع نفس مخطط تصنيف الإبدالات فإنني سأسردها في إيجاز

ن - تمثل عنصر حكاية خرافية لأخر ومثاله الشكلان : -

(١) كوخ تحت سقف ذهبي و (٢) كوخ بجانب نهر ناري . نجد في أحيان كثيرة في الحكايات الخرافية قصرًا تحت سقف ذهبي وينتج عن الكوخ والقصر تحت السقف الذهبي كوخ آخر تحت سقف ذهبي . ويصدق نفس الشيء على الكوخ بجانب النهر الناري .

وتعطي الحكاية الخرافية «فجودور فودوفيك وإيفان فودوفيك» *Fjodor Vodovc and Ivan Vodovic* (الحكاية رقم ٤ في مجموعة أوشوكوف *Oncukov*) الصادرة في عام ١٩٠٩) مثالًا شائعًا . فعن طريق التمثيل تم جذب عنصرين متنافرين مثل الميلاد الإعجاري للبطل ومطاردة أزواج (أخوات) التنين للبطل وتتحول أزواج التنين ، عادة ، في مطاردتهن للبطل إلى بذر وسحابة وسرير . إلخ . ويقفن في طريق إيفان وإذا اختار إيفان بعض الفاكهة أو شرب شربة ماء ، تمزق إربا

لقد تم استعمال موتيف الميلاد الإعجاري بهذه الطريقة . تتنزه الأميرة وحيدة في فناء قصر والدها وترى بذرا بجانبها كأس صغيرة وسرير (تم نسيان شجرة التفاح) فتشرب كأسًا من الماء وتستلقى على السرير لترتاح . ومن هذا تحمل وتضع ابنين .

س - تمثيلات مدفوعة بدوافع خارجية . وهي تأخذ الأشكال الآتية (١) كوخ في طرف قرية و (٢) كهف في غابة .

هنا نجد ان الكوخ الخيالي قد أصبح كوْحاً حقيقياً
وكهفاً حقيقياً أما كون السكن معزولاً فلم يتغير
فالكهف في الحالة الثانية في الغابة وتنتج الحكاية
الخرافية زائداً الواقع تمثلاً خارجياً صرفاً

ع - **التفكّل الديني** ويمكن ضرب مثال هذه العملية بإبدال
التنين بالشيطان فالشيطان على أية حال يسكن ، مثل
التنين ، في بحيرة . وليس لمفهوم الكائنات الشريرة في
اعماق المياه أدنى صلة بالضرورة بما يدعى ميثولوجيا
العلاحيين المتدنية . وإما هي تعود إلى نوع معين من
التحول

ف - **تمثّل سببه الخرافة** وهذه ظاهرة نادرة نسبياً
ومثالها يسكن غول خشبي في كوْح قائم على ساقبي
دحاجة

ص - **التفكّلات الأدبية والقديمة (المهجورة)** وهذه
أندر والتمثلات للشعر الملحمي (البلينا *bylina*)
والليجد (*Legend*) لها بعض الأهمية للحكاية
الخرافية الروسية ومن المحتمل كثيراً أن نجد هنا ،
على أية حالة ، طمس شكل لأخر لا تمثله له مع بقاء
مكونات الحكاية الخرافية كما هي . ويتطلب كل
ظهور للتمثلات القديمة (المهجورة) دراسة مفصلة
فالمعروف أنها موجودة ولكن معرفتها ممكنة فقط بعد
بحوث خاصة كثيرة جداً

ينتهي مسحناً للتحويلات عند هذه النقطة وربما
لا يعطى مخططي التصنيف كل أشكال الحكاية

الخرافية لكنه سيعطى كثيراً منها بكل تأكيد . ويمكن للمرء أن يعمم النظر في أنواع أخرى من التحولات مثل النحوص والتعميم ففي حالة التخصيص تصبح ظاهرة عامة ظاهرة معينة (فبدلاً عن المملكة البعيدة ، نجد مدينة خفالبيسك) . وفي حالة التعميم يحدث العكس (تصبح مملكة معينة ، رغم بعدها ، مملكة «مختلفة أخرى» إلخ بكل بساطة) ويمكن كذلك اعتبار كل أنواع التخصيص تقريباً إبدالات وكل أنواع التعميم ، تخفيضات . ويصدق هذا على العقلية (يصير الحصان ذو الجناحين حصاناً مرتبطاً بالواقع) ، وتصبح الحكاية الخرافية أحداثاً ، إلخ وإذا طبقنا هذه الأسواع من التحولات تطبيقاً صحيحاً ومتجانساً فإننا سنكون أكثر اطمئناناً في دراسة الحكاية الخرافية كشيء له ذاتية تاريخية

وما يصدق على عناصر مفردة للحكاية الخرافية يصدق بدرجة متساوية على الحكاية الخرافية برمتها فإذا زيد عنصر ، يكون لدينا توسع وإذا أنقص ، يكون لدينا تخفيض ، إلخ . وتطبيق هذه الطرق على حكايات بأكملها مهم للدراسة المقارنة لحبكات الحكاية الخرافية .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة إذا دونّا كلا (أو على الأقل كثيراً جداً من حالات) ظهور عنصر واحد على ستطيع رد كل أشكال ذلك العنصر لأساس واحد

دعنا نفترض قبولنا لبابا جاقا كشكل أساسي للمانع ،
 فإن الأشكال الأخرى هي الساحرة ، الحدة -
 خلف - البابا ، الجدة - الأرملة ، امرأة عجور ، رجل
 عجوز ، راع ، غول خشبي ، ملاك ، الشيطان ،
 ثلاث فتيات ، ابنة الملك ، إلخ ويمكن شرحها كلها
 شرحاً مرضياً كإبدالات لبابا جاقا أو تحولات أخرى
 لها . ولكننا عندئذ نصطدم بـ «العلاج الذي في حجم
 ظفر الأصبع والذي له «ذقن طولها ذراع» . هذا
 الشكل للمانع ليس مستمداً من بابا جاقا . وإذا كان
 موجوداً في دين ما ، يكون لدينا شكل متناسق مع بابا
 جاقا . وإذا لم يكن كذلك ، يصير إبدالا غير معروف
 الاصل . ويمكن أن يكون لكل عنصر عدة أشكال
 أساسية ، رغم أن عدد هذه الأشكال الموازية
 المتناسقة غير مهم في العادة .

٥ - وستكون هذه الخطوط العريضة للتحويلات غير مكتملة
 إذا لم أعط نموذجاً لتطبيق ملاحظاتي . ولأناقش سلسلة من
 التحولات سأستعمل مادة يمكن تفصيلها نسبياً . لمتأخذ
 الأشكال الآتية

يختطف القنين ابنة الملك
يعذب القنين ابنة الملك
يطلب القنين ابنة الملك

نحن نبحث هنا من وجهة نظر مورفولوجيا الحكاية الخرافية

عنصرًا يسمى سوء الطالع الأولى (initial misfortune) ويخدم سوء الطالع هذا كبداية للعقدة أو الحبكة . وتبعًا للمصاديق المقترحة في هذا المقال ينبغي ألا نقارن الاختطاف بالاختطاف محسب ، إلخ . ولكن أيضا بالأنواع المتعددة لسوء الطالع الأولى كعنصر من عناصر الحكاية الخرافية .

ويتطلب الحذر أن نعتبر الأشكال الثلاثة أشكالاً متناسقة ولكن يبدو أن الأول هو الشكل الأساسي ففي مصر نجد أن مفهوم الموت يعنى اختطاف التنين للروح ولكن هذا المفهوم تم سنيانه بينما بقيت فكرة أن المرض شيطان يحل في الجسد وأخيرًا فإن طلب التنين للأميرة كجزية يعكس أسلوبًا قديمًا مستلغا من الحياة الواقعية . وهو مصحوب بظهور جيش يحاصر المدينة ويهدد بالحرب . وعلى كل حال فإن المرء لا يمكن أن يكون متيقنًا وليكن الأمر كيفما يَكُنْ . فإن كل الأشكال الثلاثة قديمة جدا ويسمح كل واحد منها بعدة تحويلات

دعنا نأخذ الشكل الأول

يختطف التنين ابنة الملك

فالتنين معتبر كتجسيد للشر . ويحول التأثير الديني التنين إلى شيطان

تختطف الشياطين ابنة القسيس

وصارت شخصية التنين أجنبية بالنسبة للمقربة وحل محلها حيوان خطر معروف للجميع (إبدال مدفوع بدافع خارجي) يكتسب صفات خيالية «تعديل» .

يهرب دب ذو فراء حديدي بأطفال الملك

تندمج شخصيتا الشرير وبابا جاقا . ويؤثر جزء من الحكاية الخرافية على الآخر (إبدال حكاية خرافية بأخرى) بابا جاقا أنشئ وفي الجانب المقابل فإن الشخص المخطوف ذكر (عكس)

تختطف ساحرة ابن زوجين عجوزين

وفي واحدة من الأشكال تتعدد دائما الحكاية الخرافية سرقة أخوان البطل الجائرة . ويتحول القصد بالإيذاء إلى اقارب البطل . وهناك شكل شرعي لتعقيد الفعل وهو كما يلي

يختطف أخوان إيفان زوجه

ويحل اقارب شريرين آخرون من مخزون الحكاية الخرافية المعنية محل الأخوان اللثام (إبدال عنصر حكاية خرافية بآخر)

يختطف الملك (صهر إيفان) زوج إيفان

وتستطيع الأميرة نفسها أن تقوم بنفس الدور وتتخذ الحكاية الخرافية اشكالا أكثر تسلية وهنا يخفض دور الشرير

تطير الأميرة بعيدا عن زوجها

والمخطوف في كل هذه الحالات إنسان لكن يمكن خطف صوء النهار أيضا (إبدال قديم «او مهجور» ؟)

يختطف التنين ضوء المملكة

وتحل حيوانات بشعة أخرى محل التنين (إبدال) ويجعل الشيء المخطوف قريباً من الحياة المتخيلة في البلاط الملكي

يختطف الملك (حيوان ثديي لاهم) حيوانات من معرض الملك

وتلعب الطلاسـم دوراً بارزاً في الحكاية الخرافية وهي في أغلب الأحيان الوسائل الوحيدة التي يستطيع بها إيفان تحقيق هدفه ولهذا فهي مسروقة في أغلب الأوقات وإذا حدث أن الفعل يتعقد في منتصف الحكاية الخرافية ، فإن السرقة تكون واجبة بقدر ما يتطلب ذلك قاصون الحكاية الخرافية ويمكن تحويل منتصف الحكاية إلى أولها (إبدال عنصر حكاية حرامية ماخر) والسارق في معظم الأحيان عشاش أو صاحب أرض إلخ (إبدال مدفوع بدافع خارجي)

يسرق صبي ذكي طلسم إيفان

يسرق صاحب أرض طلسم فلاح

أما تمثل حكاية طائر النار ومرحلة انتقالية للأشكال الأخرى فالتفاحات الذهبية المسروقة هنا ليست طلسم (تفاح الشباب) وتكون سرقة الطلسم ممكنة فقط كتعقيد لمنتصف الحكاية ، بعد الحصول على الطلسم ويمكن الاستغناء عن الطلسم في البداية فقط إذا كان امتلاكه مدفوعاً بدافع ، ولو بطريقة مختصرة ولهذا السبب فإن الأشياء المسروقة التي تظهر في بداية الحكاية ليست طلسم في كثير من الأحيان وطائر النار انتقل من منتصف الحكاية إلى بدايتها والطائر

واحد من الوسائل الأساسية لنقل إيفان إلى المملكة البعيدة
ويوصف هذا الحيوان الحى فى الحكاية الخرافية بريش دهسى
او صفات أخرى مشابهة

يسرق طائر النار تفاح الملك

ويُنقى على الاحتطاف فى كل الحالات ويكون احتفاء عروس
او إسة اورو ح إلح متيحة فعل مخلوق أسطورى والعكر
الأسطورى غريب ، على أية حال ، على حياة الفلاحين الحديثة
ولهذا فإن السحر يحل محل الأساطير الأجنبية المستوردة
ويُغرى الاختفاء إلى تعاويد سحرية يقوم بها السحرة
والساحرات وتعتبر طبيعة فعل الشر ولكن متيحته تنقى كما
هى احتفاء يستلزم بحثاً (إبدال سببه الخرافة)

يختطف ساحر ابنة الملك

يسحر خادم زوج إيفان ويرغمها على الطيران بعيداً
وربى لها مرة ثانية تحويل العملية إلى اقارب لنام

ترغم الاخوات عريس الفتاة على الطيران بعيداً
سببى الآن إلى تحويلات الشكل الثاسي يعدب تير إسة
الملك . إلح

التحويلات متشابهة

الشیطان يعدب ابنة الملك . إلح

ويتحد التعديب صورة الحس ومعاردة جنة للقر ومصها
لسماء العائمين وهما صورتان يمكن شرحهما شرحاً اسوعرافياً

واقيا فبدلا من التنين والشیطان نجد مرة أخرى كائنات شريرة أخرى من كائنات الحكاية الخرافية

تعذب بابا جالفا مضيقة المحاربين
ويتخذ تنوع ثالث للشكل الأساسي شكل التهديد برواح
إجباري

يطلب التنين ابنة الملك
وهذا يفتح المجال لعدة تحويلات

يطلب شبح الماء ابن الملك ، إلخ
ويؤدي هذا الشكل ، من ناحية مورفولوجية ، إلى إعلان
الحرب دون طلب أي من ذرية الملك (تخفيض) وينتج تحول
الاشكال المشابهة إلى الأقرباء مايلي

تفشد الأخت الساحرة أكل ابن الملك (أخوها)
وهذه الحالة (رقم ٩٢ في مجموعة أفاناسيف) شائعة بصفة
خاصة فأخت الأمير تدعى تنينة ويشير هذا المثال
الكلاسيكي لإبدال عنصر حكاية خرافية ماخر إلى ضرورة الحد
في دراسة صلات القربى في الحكاية الخرافية فشكل رواح
الاح بأخته وأشكال أخرى ليست بالضرورة بقايا أثرية لعادة
قديمة فهي بالأحرى يمكن أن تكون نتيجة لتحويلات معينة ،
كما تبين الحالة أعلاه بوضوح

أننى أتوقع مقدما حجة معارضة لكل ما سبق نقول بأن كل
شيء يمكن أن يناسب جملة تحتوى على شيئين وهى حجة غير
صحيحة . فكيف يمكن لبداية الحكاية المسماة «الجليد

البنية والشكل

حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية

لغلاديمير بروب

كلودي ليفي استراوس

يُتهم مؤيدو التحليل البنيوي في اللغويات وعلم الأجناس بالشكلية عادةً وينسى المتهمون أن البنيوية موجودة كمنهج مستقل وأنها في الحقيقة تدين بالكثير للشكلية (أو الصورية) ولكنها تختلف عنها في نظرتها إلى المادي أو الملموس فالبنيوية ، خلافاً للشكلية ، ترفض أن تضع المادي أو الملموس في معارضة (Opposition) المجرد وأن تنسب للآخر أهمية عظمى إن تعريف الشكل قائم في مقابل المحتوى الذي له كينونة في ذاته ولكن البنية ليس لها محتوى مستقل فهي نفسها محتوى يدرس نظامه المنطقي كخاصية لما هو حقيقي . وهذا الاختلاف يستأهل بعض التوسع ونستطيع أن نقوم بذلك الآن بفصل الطبعة الإنجليزية لعمل ميكروفلاديمير يروب بعنوان **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وقد كان يروب أحد الممثلين الرئيسيين للمدرسة الشكلية الروسية في الفترة القصيرة التي ازدهرت فيها ما بين حوالي ١٩١٥ إلى ١٩٣٠ . لقد أدت كاتبة مقدمة الكتاب سفنانا بروكوفنا سبلاكسون ومترجمه لورنس اسكوت ومركز البحوث بجامعة أنديانا بالولايات المتحدة خدمة عظيمة للعلوم الاجتماعية بنشر هذا العمل الذي طال إهماله كثيراً ، في لغة متاحة لقراء جدد . وفي عام ١٩٢٨ ، وقت صدور الطبعة الروسية لهذا الكتاب ،

وجدت المدرسة الشكلية نفسها في محنة فقد أدينت رسمياً داخل الاتحاد السوفييتي وفقدت علانقتها وصلاتها بالعالم الخارجي واضطر بروب في أعماله التالية أن يترك الشكلية والتحليل المورفولوجي ويعكف على البحوث التاريخية والمقارنة حول علاقة الأدب الشفاهي بالأساطير والشعائر والمؤسسات

لكن رسالة المدرسة الشكلية الروسية لم تذهب سُدى على أية حال فقد تبعتها في أوروبا مدرسة مراع اللغوية وعملت على انتشارها وأوصلت أفكارها إلى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٠ عن طريق تأثير رومان ياكسون الشخصي ومحاضراته ولكني بهذا لا أعني صمما أن علم اللغويات السويوي والبنوية الحديثة امتدادان فقط للشكلية الروسية فهما . كما ذكرت سابقا ، يختلفان عنها في الاعتقاد بأنه إذا كان قليل من البنوية يبعدها من المادي أو الملموس فإن كثيرا منها يعيدها إليه ثانية ولكن رغم أننا لا يمكن أن نصف منهج ياكسون بالشكلية بآية حال من الأحوال . فإن ياكسون لم ينس دور المدرسة الشكلية التاريخي وأهميته وكان يحتفظ لها دائما بمكان أثر عند البحث فيما سبق البنوية وبطريق غير مباشر شعر كل الدين استمعوا إليه منذ عام ١٩٤٠ بضالة تأثير الشكلية عليه لقد ذكرت بركوها سببا كسون أن كاتب هذه السطور قد «طبق منهج بروب وطوره» . والحقيقة أنه لم يفعل ذلك عن وعي لأنه لم يطلع على كتاب بروب إلا بعد ترجمته إلى الإنجليزية ولكن بعض أفكار الكتاب التي وصلته عن طريق ياكسون كانت مصدرا لإلهامه ومن المؤسف أن الترجمة الإنجليزية المشورة للكتاب لم تسهم

حتى اليوم بالكتب ورواح افكار مروب فالأخطاء المطبعية في هذه الطبعة إضافة الى العموص الذي ربما يكون موحودا في النسخة الاصلية والذي ربما نتج عن فشل المترجم في نقل مصطلحات مروب واسلوبه الموحى . كل ذلك جعل قراءة الترجمة الإنجليزية للكتاب صعبة . لهذا من المفيد ان يستعرض الكتاب هنا ونلخص أطروحاته وبنائه

[وفي انشاء عرصه يصف ليفي استراوس مناقشة مروب لافكار فلوپيوسكى بأنها شائقة فقد قسم فليسوفسكى المواضيع الرئيسية (Themes) الى مؤتبعات بحيث يصنف الموضوع في نظامه اوسفه بعدا موحدا ابداعيا فاللوضوع اكبر من المؤتبعات وهي عناصر يتعدى تقسيمها لعناصر اقل ولكن مروب يلاحظ في هذه الحالة ان كل حملة يمكن ان تشكل مؤتبعات وان تحليل الحكاية لابد ان يكون على مستوى يطلق عليه اليوم لعط «جزئي» وان حملة مثل «يختطف النسر ابنة الملك» يمكن ان تقسم الى اربعة عناصر على الاقل وهكذا حصل على وحدات اقل من المؤتبع ولكنها وحدات ليس لها وجود منطقي مستقل في نظر مروب ويقول ليفي استراوس إنه توسع في هذه النقطة لان إعادة مروب . وهي ليست صحيحة كل الصحة . توصح الاختلافات بين الشكلية والبنوية . وإبه سيعود إلى هذه النقطة فيما بعد

ويستخدم ليفي استراوس كلمة المحسن (benefactor) بدلا عن الواهب أو المانح (doner) التي استعملت في الترجمة الإنجليزية ويعضل بدلا عن كلمة «حركة» move الكلمة

الفرنسية *partie* التي تعنى القسم الرئيسي للحكاية أو لعبة الورق (الكوتشينة) أو الشطرنج ويوضح ليفي استراوس الشبه بين الحكاية ولعبة الورق قائلاً إن «الحكايات التي تتكون من أجزاء *parties* تتميز بتكرار نفس الوظائف في عدة فترات أما في لعبة الورق فإن المرء يخلط الأوراق ، ويقسمها إلى قسمين ويدعو الآخرين للعب ويلعب ويأخذ مجموعة الأوراق في دورة واحدة من حين لآخر وفي كلمات أخرى ، فإن نفس الأفعال تكرر رغم اختلاف اللاعبين في توزيع الورق» ويشير ليفي استراوس إلى الصيغة الأساسية التي توصل إليها بروب وهي

$$\begin{array}{c} \text{ABCDEFGHI} \quad \text{HJKLR-Rs OL} \quad \text{QEx TUW} \\ \text{IMJNKR-Rs} \end{array}$$

والتي تستنتج منها الأربع فئات الآتية -

- ١] المجموعة الأولى + المجموعة العليا + المجموعة الأخيرة
- ٢] المجموعة الأولى + المجموعة السفلى + المجموعة الأخيرة
- ٣] المجموعة الأولى + المجموعة العليا + المجموعة السفلى + المجموعة الأخيرة
- ٤] المجموعة الأولى + المجموعة الأخيرة

ويواصل ليفي استراوس قائلاً

وأكثر ما يلفت النظر في عمل بروب هو القوة التي تنبأ بها بالتطورات اللاحقة ويتعرف الدين بداً مما التحليل البنيوي للأدب الشفاهي حوالي عام ١٩٥٠ دون معرفة مباشرة

بمحاولات بروب قبل ربع قرن من ذلك . يتعرفون منذهشين على صيغ وربما جُعلت كاملة ' يعرفون جيداً أنهم لم يستعمروها منه مثل مفهوم «الحالة الاستهلاكية» ، مقارنة المصفوفة (matrix) الأسطورية بقوانين التأليف (Composition) الموسيقي ، ضرورة القراءة «أفقياً أو رأسياً» في نفس الوقت ، الاستعمال الدائم لفكرة مجموعة الإبدالات والتحويلات لحل التنافس بين ثبات الشكل وتغير المحتوى والمحاولة ، التي أشار إليها بروب على الأقل ، لرد أو إرجاع الوظائف المعينة إلى أزواج متقابلة والحالة المتميزة للأساطير في التحليل البنيوي ، وأخيراً ، وفوق كل شيء ، الافتراض بوجود حكاية واحدة وباعتبار كل مجموعة الحكايات المعروفة كسلسلة من روايات طراز منفرد وينتج عن ذلك استطاعة المرء أن يكتشف بطريقة حسابية الروايات المبدثرة أو غير المسجلة ، تماماً كما تكتشف وجود نجوم غير مرئية باستعمال القوانين الفلكية . وكل هذه أمور حدسية تُثير فينا الإعجاب بثاقب فكر بروب وميزته التنبؤية وتكسبه حب وإخلاص كل الذين كانوا أنصاراً له دون أن يدروا .

وإذا أبدت في مناقشتي بعض التحفظات وأثرت بعض الاعتراضات فإن ذلك لا يقلل من حسنة بروب العظيمة أو يشكك في صحة أولوية اكتشافاته . بعد أن أوضحنا كل ذلك ، فإننا نحاول أن نخمن الأسباب التي جعلت بروب يختار الحكايات الخرافية ، وهي فئة معينة من الحكايات ، لاختبار منهجه . فمن الضروري ألا تصنف هذه الحكايات بانعزال عن بقية الأدب الشفاهي . يقول بروب إن الحكاية الخرافية من وجهة

نظر معينة (تاريخية- بالنسبة له ، ولكن أيضا نفسية منطقية ، كما نرى) تعادل ، في أساساتها المورفولوجية ، الأسطورة ويضيف بعد ذلك مباشرة «وندرك أنما ، من وجهة نظر التراث العلمي المعاصر نعتبر كلية عن فكرة هرطقية».

وبروب محق في ذلك . فليس هناك ثمة سبب قوى لعزل الحكايات الخرافية من الأساطير ، رغم أن عددا كبيرا من المجتمعات تميز بينهما بإحساسها وتعتبر عن هذا التمييز بطريقة موضوعية بوساطة مصطلح خاص لكل واحد منها ، ونهى بل وتحرم أحيانا قص واحد منها دون الآخر (تسرد الأساطير في ساعات معينة وأثناء فصل معين فقط بينما يمكن أن تُقص الحكايات في أي وقت بسبب طبيعتها «الديوية»).

وهذه المعيزات القلبية ذات أهمية عظمى بالمسئمة للأنثروبولوجيا ولكن من المؤكد أنها غير مؤسسة على طبيعة الأشياء . فالحكايات الشعبية في مجتمع ما أساطير في مجتمع آخر ، والعكس صحيح . وهذا هو السبب الأول لإدراك التصنيفات العشوائية . إضافة لذلك ، فإن المتخصص في علم الأساطير يلاحظ عادة أن بعض الحكايات ونفس الشخصيات وبعض الموتيفات تظهر ثمانية في حكايات وأساطير مجتمع ما في صيغة شبيهة أو معدلة . وعلاوة على ذلك ، فإن المرء في محاولته معرفة السلسلة الكاملة لتحولات الموضوع (Theme) الأسطوري ، نادرا ما يحرص بنفسه في الأساطير (المقيدة إلى هذا الحد من قبل القبائل) فبعض هذه التحولات يجب أن تعتمد إلى الحكايات ، رغم أنه من الممكن أن نستنتج وجودها من الأساطير الحققة

لا شك أن كل المجتمعات تقريبا تعتبر الحكايات والاساطير كجنسين يختلف أحدهما عن الآخر ، وإن انتظام هذا التمييز له سببه . وفي اعتقادي أن سبباً كهذا موجود ويمكن رده لاختلاف في الدرجة ذي شقين . فالحكايات مبنية على تقابلات أضعف من التقابلات الموجودة في الاساطير ، وهي .. أيضاً ، ليست كزمولوجية ولا ميتافيزيقية أو طبيعية ولكنها في أكثر الأحيان محلية واجتماعية وأخلاقية ، إضافة لذلك ، فالحكاية الشعبية تحويل ضعيف لموضوع (Theme) يكون تحقيقه الأقوى خاصية للأسطورة ولهذا السبب فهي ، أي الحكاية ، تخضع خضوعاً صارماً بدرجة أقل من خضوع الأسطورة للاعتبارات الثلاثية المتمثلة في الترابط المنطقي والمعتقد الديني والضغط الجماعي والحكاية تسمح بإمكانات التلاعب ومقارنة بالأسطورة ، فإن تغيراتها الأساسية لها حرية أكبر وتكتسب بمرور الوقت صفة عشوائية معينة . ولكن إذا كانت الحكاية تعمل بتقابلات أقل يصبح التعرف على هذه التقابلات من الصعوبة بمكان وتزداد هذه الصعوبة لأن هذه التقابلات ، عندما تصبح ضعيفة جداً ، تتميز بعدم ثبات يجعلها قريبة من الإبداع الأدبي .

وقد رأي بروب هذه الصعوبة الأخيرة بوضوح شديد وقال «إن بنية الحكاية المحرمة - التي لا يمكن الاستغناء عنها لتطبيق منهجه - تخص الفلاحين فقط بل تخص الفلاحين الذين لم يصيبوا حظاً من الحضارة . وكل التأثيرات الخارجية تغير الحكاية وأحياناً تخريبها . وفي هذه الحالة يكون »من المستحيل تقديم كافة التفاصيل« ورغم هذا يعترف بروب أن

للقاص حرية نسبية في اختيار شخصيات معينة ، وفي حذف وتكرار وظائف معينة ، وفي تحديد أشكال (أوصيغ) الوظائف ، وأخيرا وبدرجة أكبر ، في مظهر الشخصيات الخارجي وصفاتها إضافة الى أنه «يمكن لشجرة أن تدل على الطريق أو يمكن لطائر الغرموق أن يعطى مهراً كهديّة ، ويمكن لإزميل أن يتجسس إلخ وهذه الحرية خاصة بالحكاية وحدها . وفي مكان آخر يذكر بروب صفات هذه الشخصيات «كعمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي (وأيّة حواص مشابهة) . إلخ» وهي صفات متغيرة لأنها «تجعل للحكاية سحرها وجمالها وإبداعها» وهكذا فإن الأسباب الخارجية هي الوحيدة التي يمكن أن تفسر استبدال صفة بأخرى في الحكاية ، وهي تحويل لظروف الحياة الحقيقية وتأثير الأدب الملحمي الأجنبي والثقافة الكتابية والدينية والحرافات «وتمر (الحكاية) تدريجيا بتعيرات جوهرية وتخصع هذه التحولات والتغيرات أيضا لقوانين خاصة وتخلق كل هذه العمليات تشكيلات متعددة يصعب تحليلها للغاية».

وكل هذا يعني في الحقيقة أن الحكاية لا تخضع خضوعا كاملا للتحليل البنائي هذا صحيح ، دون شك ، لحد ما ولكن ليس كما يعتقد بروب ولالأسباب التي يذكرها على وجه الدقة سأعود لهذه المسألة فيما بعد ولكن ينبغي أولا وبعد معرفة هذه الظروف ، أن نجد الأسباب التي جعلت سرروب يختار الحكاية الخرافية لتجربة منهجه أما كان الأجدر أن يستعمل الأساطير التي يعترف مرات عديدة بقيمتها المميزة ؟

اسباب اختيار بروب للحكاية الخرافية كثيرة ومتنوعة
الاهمية فيما أن بروب ليس اثنولوجيا يمكننا أن نفترض أن
الاساطير التي جمعها أو الموجودة عند شعوب معروفة لديه لم
تكن متاحة له أولم يكن هو متحكما فيها وبالإضافة لذلك ،
فإن بروب قد سار في طريق سبقه إليه آخرون فقد ناقش
سابقوه الحكايات الخرافية لا الاساطير . كما أن علماء روسيين
معينين اعتمدوا على الحكايات في وضع الخطوط العريضة
للخطط الأولية للدراسات المورفولوجية .

وقد التقط بروب المسألة حيث تركوها مُستَغْبِلًا نفس المادة
أي الحكايات الشعبية

وفي اعتقادي أنه يمكن تفسير اختيار بروب للحكاية الخرافية
بعدم معرفته للعلاقة الحقيقية بين الأسطورة والحكاية
الشعبية فلبروب حسنة عظمة في أن يرى فيها أنواعا لنفس
الأصل ولكنه ظل مخلصا لفكرة تقول إن الحكاية لها الأولوية
التاريخية على الأسطورة ، وإننا لندرس الأسطورة لابد أن
نضيف للتحليل المورفولوجي «الدراسة التاريخية التي
لا نستطيع في الوقت الحاضر الدخول فيها» ، وبعد ذلك بقليل
يلمح بروب إلى أن «الحكاية الخرافية في أساسها المورفولوجي
تمثل أسطورة» وأنه حتى حينما يختفى أسلوب حياة ودين
يظهر محتواهما في شكل حكاية .

سيحذر الأثنولوجي تفسيراً كهذا لأنه يعلم أن الاساطير
والحكايات الشعبية موجودة جنباً إلى جنب في الوقت الحاضر ،
ملا يمكننا إذن القول بأن واحدة منهما عبارة عن بقايا أثرية

للأخرى مالم يفترض أن الحكايات تحتفظ ببقايا الأساطير القديمة التي طواها النسيان . «لناقشة هذه الافتراضات انظر ليبي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل التاسع والفصل الرابع عشر . وفي معظم الأحيان لا يمكن شرح هذا الافتراض القائل باحتفاظ الحكايات ببقايا الأساطير القديمة (مادامنا محسّل معظم - إن لم نقل كل - الاعتقادات القديمة للشعوب التي ندرسها والتي نطلق عليها كلمة «بدائية» لهذا السبب بالدات) إضافة لذلك ، فإن التجربة الأثنوغرافية العادية تجعلنا نعتقد أن الأسطورة والحكاية الشعبية تستعملان مادة مشتركة ، كل بطريقتها الخاصة . فالعلاقة بينهما ليست علاقة سابق لللاحق أو أصلي لمشتق ولكنها ، على الأصح ، علاقة تكملة أو تنمة . فالحكايات صورة مصغرة للأساطير حولت إليها نفس التقالبات ولكن على مستوى أقل وهذا ما يجعلها صعبة الدراسة في المكان الأول

ينبغي ألا تجعلنا الاعتبارات السابقة يهمل الصعاب التي يذكرها مروب . رغم أن هذه الصعاب يمكن صياغتها بطريقة مختلفة قليلا ، إن الحكاية ، حتى في المجتمعات الحديثة ، ليست بقايا أسطورة . ولكنها بالتأكيد تعاني من وجودها دون الأساطير فقد اُحل اندثار الأساطير بالتوازن وأصبحت الحكاية ، كقمر صناعي دون كوكب ، تميل إلى الخروج عن المحرى وتدع نفسها عرضة لأقطاب الجذب الأخرى . تلك بضعة أسباب إضافية للتوجه إلى الحضارات التي توجد فيها الأسطورة والحكاية معا حتى فترة قريبة ولا تزال موجودة ، والتي يكون فيها الأدب الشفاهي كلاً تاماً أو يمكن

اعتباره ككل تام . فليس القصد أن نختار من بين الحكاية والأسطورة ولكن أن ندرك أنهما قطبا حقل يحتوى أيضا على كل أنواع الأشكال المتوسطة . وأن تحليلهما المورفولوجي ينبغي أن يكون واحدا وإلا ربما أغفلنا العناصر المنتسبة إلى نفس نظام التحويلات .

يبدو بروب ممزقا من رؤياه الشكلية وهاجس التفسيرات التاريخية . ويمكن للمرء أن يفهم لحد ما الندم الذي جعله يكف عن الشكلية ويتجه إلى التفسيرات التاريخية . وبمجرد أن استقر على تحليل الحكايات الشعبية أصبح التناقض أكثر قوة . فمن الواضح أن للحكايات تاريخها ولكنه . من ناحية عملية . تاريخ لا يمكن الوصول إليه لأننا لانعرف إلا القليل جدا عن حضارات ما قبل التاريخ التي نشأت فيها الحكاية . ولكن هل ما نفتقده حقا هو التاريخ ؟ فالبعد التاريخي يبدو . على الأصح . كعامل سلبي ناتج من التناقض بين الحكاية . كما هي موجودة . والمحتوى الأثنوغرافي الذي تفتقده . ويمكن حل هذا التناقض بملاحظة تراث شفاهي لا يزال حيا . مثل الذي تدرسه الأثنوغرافيا . فهنا لا تنشأ القضية التاريخية أو قد تنشأ في حالات استثنائية لأن التراث الشفاهي والمحتوى الأثنوغرافي الضروري لتفسيره موجودان معا .

بروب إذن ضحية وهم شخصي . فهو ليس ممزقا . كما يعتقد . بين متطلبات التزامن (أو التوافق) (*Synchrone*) والتعاقب (أو التطور) (*Diachrone*) . فهو لا يعوزه التاريخ ولكن يعوزه السياق (*context*) . فالثنائية الشكلية . التي تقابل

ما بين الشكل والمادة وتعرفهما بالتضاد ، ليست مفروضة على بروب بطبيعة الأشياء ولكن بالاختيار العرضي الذي قام به في مجال لا يوجد فيه غير الشكل بينما المادة غائبة فهو يفصل بينهما على مضض ويعتقد ، في اللحظات الحاسمة لتحليله ، أن ما يغيب عنه واقعا يغيب عنه شرعا

وباستثناء مقاطع معينة نبوئية لكنها تفصح عن التردد وعدم الجسارة يقسم بروب الأدب الشفاهي إلى قسمين شكل وهو ذو أهمية رئيسية لأنه يلائم الدراسة المورفولوجية ، ومحتوى عشوائي ، يعتبره بروب أقل أهمية بسبب هذه العشوائية إنني أود تأكيد هذه النقطة لأنها تلخص الفرق بين الشكلية والنبوية . فالشكلية تفصل بين الشكل والمحتوى فصلا كلياً لأن الشكل هو الوحيد الواضح أو المفهوم بينما المحتوى مجرد فصالة ليس لها أية قيمة ذات معزى أما بالنسبة للنبوية فهذا التعارض غير موجود فالشكل والمحتوى لهما نفس الطبيعة وكلاهما عرضة لنفس نوع التحليل . والمحتوى يأخذ حقيقته من البنية أما ما يسمى الشكل فهو وسيلة لتنظيم البنيات المحلية التي تكون هذا المحتوى .

والقصور ، الذي نعتقد أنه متاصل في الشكلية ، يلفت النظر بصفة خاصة في الفصل الرئيسي في عمل بروب ويعنى به الفصل الخاص بوظائف الشخصيات . فالمؤلف يصنف الوظائف إلى أصول وفروع ، وواضح ، على أية حال ، أن الأصول معرفة كلية أما الفروع فمعرفة جزئياً عن طريق معايير مورفولوجية . ويستعمل بروب هذه المعايير دون قصد ليعيد تقديم بعض

حوانب المحتوى . فهو يعرّع الوظيفة الأصلية « الشر » الى اثنين وعشرين فرعاً أولياً وثانويًا مثل ، الشرير «يختطف شخصاً ، «يسرق أداة سحرية» «يسلب المحاصيل أو يخرّبها» ، «يسرق ضوء النهار» ، «يهدد بأكل لحم البشر» وهكذا يحلّ بروب كل محتوى الحكايات خطوة خطوة ويتذبذب التحليل بين المصطلحات الشكلية - وهي عامة جداً لدرجة أنه يمكن تطبيقها دون تغيير على أية حكاية (هذا هو مستوى الأصل) - وبين التسجيل البسيط للمادة الخام والتي يقول عنها بروب في البداية إن حواصها الشكلية لها قيمة إيضاحية وعدم الثبات على المبدأ جد مغل لدرجة أن بروب يبحث دائماً عن موقف وسط هبلاً من أن يصنف بطريقة منتظمة ما يحسه أواناً ، يعزل بعض هذه الأنواع ويخلط كل الأنواع التي لانحدا دائماً ، في فئة «خاصة» ويقول بروب «إنه من المفيد فنياً فصل العديد من صيغها الأكثر أهمية والتعميم على البقية الباقية» ولكن أما أن يدرس المرء الأشكال أو الصيغ الخاصة وبالتالي لا يستطيع أن يشكل أو يصوغ نظاماً أو نسفاً متماسكاً دون وضعها في فئات وتصنيفها كلها ، أو يدرس المحتوى الذي ينبغي عزله من التحليل المورفولوجي (حسب القوابر التي وضعها بروب نفسه) وعلى أية حال فإن الصندوق المليء بالأشكال أو الصيغ غير المصنفة لا يشكل نوعاً

لماذا إذن يأخذ بروب من زيد ليعطى عمراً ويشعر بسعادة في ذلك ؟ لسبب بسيط جداً يشرح ضعفاً آخر في الموقف الشكلي أو الصوري . فما لم يُعَدّ تفسير المحتوى بطريقة خادعة كشكل ،

هإن الشكل سيبقى على درجة عالية جدا من التحريد بحيث يفقد معناه ولا يكون له أية قيمة موجهة أو مساعدة على الكشف فالشكلية تدمر هدفها وهي عند بروب تؤدي إلى اكتشاف وجود حكاية واحدة وبهذه الطريقة ينتقل التفسير لشيء آخر نحن نعرف ما هي الحكاية . وبما أننا نلاحظ حكايات محدّدة كثيرة جدا وليس حكاية واحدة هي أصل الحكايات فإننا على أية حال ، نبقى دون أية وسائل لتصنيفها وقبل الشكلية لم يكن ندرى حقا ما هو عام ومشترك بين هذه الحكايات ، والأن سلبنا كل الوسائل لفهم كيفية اختلافها فقد انتقلنا من الملموس إلى المجرد ولم نعد قادرين أن نعود من المجرد إلى الملموس

يقتبس بروب في نهاية عمله صفحة من فلسوفسكى تشير الإعجاب . -

«هل من المسموح به في هذا الحقل أيضا أن نعتبر مشكلة المخططات النموذجية ... مخططات تأتي إلينا عبر أجيال كصنغ جاهزة ممكن تقليدها بصورة جديدة ربما تؤدي إلى تكوينات جديدة ؟ يبدو أن الأدب المروي الحديث ببنيته الموضوعية المعقدة وقدرته على إعادة إنتاج الواقع مونوغرافياً يلغي إمكانية مثل هذا السؤال - لكن حينما يبدو هذا الأدب لأجيال المستقبل بعيدا كإرث قديم من ماقبل التاريخ إلى القرون الوسطى فإنه يبدو معاصرا لنا . وعندما يمرُّ الزمن - ذلك المُنسَّر العظيم - على هذه الظاهرة المركبة ويقلصها إلى نقاط مترجمة في المسافة ، عندها ستتضم خطوطها مع تلك التي ستكتشفها

الآن حينما نلثفت الى التقليد الشاعرى للماضى البعيد -
وسؤسس إذن طاهرة عملية التخطيط والتكرار عبر كل
المدى.

هذه الأفكار فيها عمق ولكن - وعلى الأقل فى الاقتباس
عاليه - فإن المرء عندما يحاول أن يظن وراء وحدة الإبداع
الأدبى ويحدد طبيعة وسبب تنوعه ، فإنه لا يستطيع أن يرى
على أي أساس يحدث التمييز

كان بروب مدركا لهذه الصعوبة ويشكل الجزء الأخير من
عمله محاولة ضعيفة وساذجة لإعادة تقديم مبدأ للتصنيف ،
فهناك حكاية أصلية واحدة وحسب ، ولكن هذه الحكاية
الأصلية تشمل أربع مجموعات لوظائف متصلة منطقيا ، وإذا
اسمينا هذه المجموعات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ فإن الحكايات المعينة
يمكن تقسيمها إلى أربع طبقات حسب استعمالها للأربع أو
الثلاث مجموعات (١ و٢ و٣ و٤ أو ٢ و٤ أو ٣ و٤ هي الممكنة فقط لأسباب
منطقية) أو مجموعتين لاند أن تكونا ١ و٤ .

ومع ذلك فإن التصنيف لطبقات أربع تجعلنا بعيدين من
الحكايات الحقيقية تماما كما تبعدنا طبقة واحدة ، ذلك لأن كل
طبقة تشمل درينات (dozens) أو مئات من الحكايات المختلفة
ويعلم بروب هذا جيدا لدرجة أنه يستمر قائلا «ويمكن أن
تكون التصنيفات الإضافية حسب هذين العنصرين ونتيجة
لذلك ستأتي على رأس كل طبقة الحكايات التى تدور حول
اختطاف شخص ما ثم حكايات سرقة طلسم ما إلخ فى كل
ضروب العنصر A وبعدها تأتي حكايات فيها العنصر a
(العقدان) أي حكايات البحث عن عروس ، طلسم .. إلخ » .

ماداً يعنى ذلك غير أن الفئات المورفولوجية لا تستنفد الواقع وأن محتوى الحكاية ، بعد رفضه كأساس غير مناسب للتصنيف ، يعترف به ثانية لأن المحاولة المورفولوجية قد فشلت ٥

يبقى بعد ذلك أمر أكثر أهمية لقد رأينا أن الحكاية الأساسية ، التى تعتبر كل الحكايات تحقيقاً غير مكتمل لها تتكون من حرسين تتكرر وظائفهما المعينة ، وبعض هذه الوظائف تنويعات بسيطة من أخرى وبعضها تنتسب خاصة إلى كل جزء وظائف الجزء الأول هى «المقاومة» ، «وسم البطل» ، «النظر» ، «القضاء على الفقدان أو تصفيته» ، «العودة» ، «مطاردة البطل» و «الإنقاذ» أما بالنسبة للجزء الثانى فهى «وصول غير معروف للبطل» ، «التكليف بمهمة صعبة» ، «النجاح» ، «الاعتراف» ، «البطل» ، «افتضاح البطل المزيف» و «تغيير المظهر الخارجى للبطل»

كيف بميراثتين السلسلتين ٥ الا يمكن اعتبارهما تنويعتين اثنتين بحيث يكون «التكليف بمهمة صعبة» تحويلاً لـ «المقاومة» (أو ، بالأحرى ، الاختبار الذى يحدث قبل ذلك للبطل) ، و «البطل المريف» تحويلاً لـ «الشرير» ، «والنجاح» تحويلاً لـ «النصر» و «تغيير المظهر الخارجى» تحويلاً لـ «الوسم» ٥ في هذه الحالة ستنهار نظرية الحكاية الأساسية ذات الجزئين الاثنى وسيبهار معها الأمل الضعيف لتصنيف مورفولوجي أولي وعندها ستبقى إذن وبحق حكاية واحدة ولكنها ستقلص إلى تجريد مهم و عام بحيث لا نعلم منها شيئاً حول الأسباب الموضوعية لتعدد حكايات معينة

برهان التحليل موجود في التركيب (أو التأليف) وإذا كان التركيب يبدو مستحيلا فسببه هو التحليل غير المكتمل ولا شيء يشهد بقوة على عدم وفاء الشكلية بالمطلوب أكثر من عدم قدرتها على إعادة تشكيل المحتوى المعتمد على التجربة العملية وحدها والذي اتخذته نقطة بداية لها . هما الذي فقدته الشكلية أثناء التحليل^٤ المحتوى تماما . من محاسن بروب اكتشافه أن محتوى الحكايات قابل للتبديل ولكنه سرعان ما استنتج أيضا أن هذا المحتوى عشوائي وهذا هو سبب ما اعترضه من صعاب لأن حتى التبديلات تتمشى مع القواعد ، (لمحاولة تأليف يصل بين الشكل والمحتوى أنظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل التاسع)

تنسب أساطير وحكايات هنود أمريكا الشمالية والجنوبية نفس الأفعال ، حسب الحكايات ، إلى حيوانات مختلفة لنضرب مثلا على ذلك بالنسر والبومة والغراب ، فهل سنميز ، كما يفعل بروب ، بين الوظيفة (الثابت) والشخصيات (المتغير)^٥ كلا ، لأن كل شخصية ليست معطاة في شكل عنصر مبهم لا ندري لأي تحليل بنيوي سيخضع وما مدى ذلك التحليل . وعندما تعامل القصة كنسق أو نظام مغلق ، حسب نموذج بروب ، يصبح العكس تماما هو الصحيح . فالقصة لا تهوي أية معلومات عن نفسها ، ويمكن مقارنة الشخصية بكلمة ترد في وثيقة ولكنها غير موجودة في القاموس ، أو حتى باسم علم أي مصطلح مستقل عن المحتوى

ولنفهم معنى العنصر لابد أن ننظر إليه في كل سياقاته

وهذه السياقات نفسها تيدوجلية في الأدب الشفاهي في تنويعات عديدة ، أي في نظام كُلِّ مما هو منسجم وغير منسجم . فظهور النسر بالنهار واليومة بالليل في نفس الوظيفة يسمح بتعريف النسر كبومة نهارية واليومة كنسر ليلي ، وبالتالي فإن التقابل المناسب هو بين النهار والليل .

وإذا اعتبرنا الأدب الشفاهي ذا طبيعة أنثوغرافية فإن هناك سياقات أخرى تمدنا بها الطقوس والاعتقادات الدينية والخرافات ومعرفة الحقائق . وينتج عن هذا أن كلا من النسر واليومة موضوعان في تقابل مع الغراب كما توضع الطيور الجوارح أكلة اللحم الطازج في تقابل مع الطيور أكلة الجيف ، بينما هما في تقابل أحدهما للآخر على مستوى الليل والنهار ، في حين أن البط في تقابل للثلاثة على مستوى جديد هو مستوى السماء - الأرض والسماء - الماء . وهكذا نعرف خطوة خطوة «عالمًا للحكاية» يمكن تحليله في زوجين من التقابلات متشابهين داخل كل شخصية - وليس للشخصية كينونة بمفردها ولكنها تشكل حزمة من السمات المميزة مثل الوحدة الصوتية (Phoneme) في نظرية رومان ياكوبسون .

وبنفس الطريقة فإن القصص الأمريكية تذكر أحياناً الشجرة وتوصفها مثلاً بأنها شجرة برقوق أو شجرة تفاح . ولكن سيكون من الخطأ على حد سواء أن نعتقد أن مفهوم الشجرة فقط هو المهم بينما تحقيقاتها المحسوسة عشوائية أو أن هناك وظيفة واحدة هي الموجودة وأن الشجرة «سند» فقط لها . ومن ناحية فلسفية يكشف جرد السياقات أن ما يهم أفراد القبيلة من شجرة البرقوق هو إخصابها أو كثرة ثمرها بينما

تسترعى شجرة التفاح انتباههم بسبب قوتها وعمق جذورها
 فالأولى ذات وظيفة إيجابية وهي الإخصاب والثانية ذات وظيفة
 سلبية وهي تحول السماء - الأرض وكلاهما دواتا صلة
 بالنبات وشجرة التفاح بدورها ، في تقابل مع نبات اللفت
 البري (السداة القابلة للتحول بين العالمين) وهي نفسها
 تحقيق للوظيفة الإيجابية تحول السماء - الأرض .

ومن ناحية عكسية فإنه يمكننا ، بعد فحص متأن وحريص
 للسياقات ، أن نعرل التميزات الباطلة ههنا السهول يردون
 القصص الأسطورية حول صيد النسر إلى نوع من الحيوانات
 يسمى حينئذ الشره (Wolverne) وهو حيوان ثديي لاحم ،
 وحينئذ أحر إلى الدب ويمكننا اتخاذ قرار بتعزيل الأول على
 الثاني لأن أفراد القبيلة عندما يذكرون عادات الشره يتذكرون
 بصفة خاصة طريقتهم في الصيد بعمل حفرة في الأرض ، وبما أن
 صاندي النسور يختبئون في حفر يصبح التقابل نسر - شره
 كالتقابل بين «الصيد في السماء» و«الصيد في العالم السفلي»
 وهو أمر من يمكن تصويره في الصيد لنفس السبب فإن هذا
 المدى الأقصى بين العناصر الأقل بعدا عموما يفسر لماذا يكون
 صيد النسور عرضة لطقس معين قاس (انظر ليبي امستراوس
 ١٩٥٤ - ١٩٥٥ ، ص ٢٥ - ٢٧ و١٩٥٩ - ١٩٦٠ ، ص ٢٩ -
 ٤٠ و١٩٦٢ ، ص ٦٦ - ٧١)

وتأكيدا بأن تغيير المحتويات ليس عشوائيا يرقى للقول بأننا
 إذا أنجزنا التحليل على مستوى عميق بما فيه الكفاية ،
 سنكشف انتظاما في التنوع . وبالطبع ينبغي ألا يخفى عنا
 النظام المعلن للشكل أن الوظائف متغيرة أيضا .

تقدم بنية الحكاية الشعبية كما أوضحها بروب تتابعا زمنيا لوظائف متميزة نوعيا ، وكل وظيفة تكون جنسا مستقلا وفي وسع المرء أن يعجب ما إذا كان بروب - في حالة الشخصيات الدرامية وصفاتها - قد توقف بسرعة باحثا عن الشكل عن قرب شبيه بمستوى الملاحظة المبنية على التجربة فمن بين الواحدة وثلاثين وظيفة يمكن رد وظائف عديدة منها الى نفس الوظيفة التي تظهر مرة ثانية في لحظات مختلفة للقصة بعد أن تخضع لتحويل واحد أو عدة تحويلات ولقد افترض من قبل أن هذا يمكن أن يكون صحيحا في حالة البطل المزيّف (تحويل الشرير) والتكليف بمهمة صعبة (تحويل الاختبار) وفي هذه الحالة فإن الجزمين الاثنين المكوّنين للحكاية الأساسية سيكونان هما أنفسهما تحول واحد للأخر .

لاشيء يمنعنا من دفع هذا التخفيض لمدى أبعد وتحليل كل جزء منفصل لعدد صغير من الوظائف المتكررة بحيث تشكل وظائف عديدة مما جاء به بروب مجموعات تحولات لنفس الوظيفة الواحدة . ونستطيع أن نعامل «مخالفة التحذير» كعكس لـ «التحريم أو المنع» والتحریم بعينه كتمويل سلبي للتوجيه أو الأمر وتبدو «معارضة البطل» و «عودته» كتعبيرين إيجابيين وسلبيين ، لنفس الوظيفة الفاصلة ويكون «بحث» البطل (يبحث عن شخص ما أو شيء ما) تقابلا لـ «المطاردة» (يطارد شخص ما أو شيء ما البطل) . إلخ وبهذه الطريقة فأنا بدلا عن نسق أو نظام بروب الزمني والذي يكون فيه ترتيب تتابع الأحداث مميزة بارزة للبنية

A,B,C,E

N,N,H

T,U,V,W,X

يجب أن نتخذ نسقا أو نظاما آخر يقدم نموذجا بنيويا مغرفا
كمجموعة تحولات عدد صغير من العناصر . وسيبدو هذا
النظام أو النسق كقالب له بعدان أو ثلاثة أو أكثر

$$\begin{array}{rcl}
 W & -X & \frac{1}{Y} \quad 1-Z \\
 -W & \frac{1}{X} & 1-Y \quad Z \\
 \frac{1}{W} & 1-X & Y \quad -Z \\
 1-W & X & -Y \quad \frac{1}{Z}
 \end{array}$$

وسيكون نظام عمليات هذا النموذج قريبا جدا من نظام
جبرا بولياني (Boolean algebra) الذي طوره بول (Boole)
باستعمال رموز لعمليات المنطق غير الحسابي)

لقد أوضحت في كتابي *الانثروبولوجيا البنيوية* (المجلد
الاول - ص ٢٠٩) أن هذا التحليل فقط هو القادر على تقليل
الجانب الارذواجي لتمثيل الزمن في كل الأنظمة أو الأنشطة
الاسطورية . فالقصة «في الزمن» (وهي تتكون من تتابع
الاحداث) و«وراء» الزمن (قيمتها ثابتة) . ولتحليلي ميزة أخرى
بالمقارنة لنظريات بروب ، هي أنني أستطيع أن أوفق على نحو
أفضل بكثير من بروب نفسه ، بين مبدئه بنظام ثابت لعناصر
الحكاية الخرافية وحقيقة أن وظائف معينة أو مجموعات

وظائف تتحول من حكاية لأخرى (ص ٩٧، ٩٨، ١٠٨). وإذا
 لقي رأيي القبول فإن البنية المجذولة غير الرسمية وذات الشكل
 الثابت حقاً ستمتص التتابع الزمني وسيكون تحول الوظائف
 ليس أكثر من طريقة تغير (بعمود رأسي أو إجراء من عواميد في
 الجدول)

هذه الملاحظات النقدية صحيحة دون شك بالنسبة للعنصر
 الذي استعمله بروب ولنتأججه . ولا يمكن التأكيد هنا بدرجة
 كافية ، على أية حال ، أن بروب تخيل هذه الملاحظات وصاغ
 بوصوح تام في عدة أماكن في كتابه حلولا كالتي اقترحتها منذ
 لحظات ومن وجهة النظر هذه دعنا نواصل مرة ثانية
 الموضوعين الرئيسيين في نقاشنا ثبات المحتوى (بالرغم من
 تغيره) وتحول الوظائف (بالرغم من ثباتها)

جاء الفصل التاسع في كتاب مورفولوجيا الحكاية
 الشعبية بعنوان «حول أوصاف الشخصيات الدرامية
 ومعناها» (التشديد على كلمة «معناها» من عندي) وهنا يفكر
 بروب ملياً في تغير العناصر في الفاظ عامضة نوعاً ما (على الأقل في
 الترجمة الإنجليزية) وهذا تعبير لا يمنع التكرار ويمكن للمرء
 أن يتعرف على بعض الأشكال أو الصيغ الأساسية إضافة إلى
 الصيغ المستمدة أو التابعة ويعبر بروب بمودجا عالمياً ومبادئ
 وطنية أو إقليمية ثم نماذج معيرة لبعض المجموعات الاجتماعية
 أو المهنية ويقول إننا «بتنظيم مادة كل عنوان يمكننا أن نعرف
 كل المناهج أو ، بصورة أدق ، كل أنواع التحويلات» لكننا في
 إعادة تشكيل حكاية بمودجية من أشكال أو صيغ خاصة بكل
 مجموعة نلاحظ أن هذه الحكاية تحجب بعض التمثيلات

المحددة . ويمكن للاختبارات التي يفرضها المحسن على البطل أن تختلف حسب الحكاية ، ومع ذلك فإن هذه الاختبارات تتضمن قصداً أو نية ثابتة بالنسبة للشخصيات ونفس الشيء ينطبق على المهام التي تفرض على الأميرة المخطوفة . ونلاحظ أن هذه الديات ، المقرر عنها في صيغ ، تشترك في ميزة بارزة عامة وبمقارنة هذه الصيغ بعناصر وصفية فإننا نحصل على نفس سلسلة الارتباط على المستوى المنطقي للحكاية كما على المستوى الفني . وحتى تفاصيل مثل شعر الأميرة الذهبي (. .) تحتاج إلى معنى خاص وتؤدي إلى تحليل .

وبما أنه ليس هناك سياق أثنوغرافي تحت تصرف بروب (وهو سياق يمكن تدبيره من ناحية مثالية بالبحث التاريخي أو ما قبل التاريخي) ، يتخلل بروب عن برنامج محدد أن يصوغه ، أو يؤجله لوقت أفضل (مما يفسر عودته للمحث عن النقايا الأثرية والدراسات المقارنة) ، وكل شيء نذكره يكون في صيغة اقتراح . ومع ذلك فإن دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية التي لخصناها هنا مهمة جداً . وحتى بعد إرجاع أورد الدراسة في الوقت الحاضر إلى بيان معضل (ليس له أهمية كبيرة) فإن هذه الدراسة تقودنا لفحص قوانين التحويلات والمفاهيم المحددة التي انعكست في الصيغ الأساسية لهذه الصفات .

وهنا يأتي بروب إلى صميم المشكلة . فمما وراء هذه الصفات التي أهملها لأنها في نظره عشوائية وفصلة غير ذات صلة ، يشعر بروب بوجود «مفاهيم مجردة» و«خطة منطقية» يسمح لنا وجودهما (إذا أمكن إثباته) باعتبار الحكاية كأسطورة . أما فيما يختص بالموضوع الرئيسي الثاني ، فإن الأمثلة

المجموعة في الملحق التالي توضح أن بروب لا يتردد أحيانا في تقديم مفاهيم مثل الوظيفة السلمية أو الوظيفة العكسية بل يستعمل علامة أورمرأ خاصا (=) للوظيفة العكسية لقدرانيا من قبل أن وظائف معينة تلغى بعضها البعض وهناك وظائف أكثر تفترض بعضها البعض مثل «التحذير» و «مخالعة التحذير» من جانب ، و «الخداع» و «الاستسلام» من جانب آخر فهذا الوجودان الاثنان لا يمكن الجمع بينهما في كثير من الاحايين ويتصل نظام أو سبق التناقضات الثامى بالوظائف التى يسميها بروب استهلالية بسبب خاصيتها الطارئة ولا بد ان يتذكر أن الوظائف الرئيسية بالنسبة لبروب لها زوج واحد فقط من التضادات ولهذا فهو يعبر عن ذلك صراحة هل ترتبط بالضرورة احتمالات وظيفة واحدة بالاختلافات الموارية لوظيفة اخرى . انها كذلك دائما في بعض الحالات ، ومن وقت لآخر في حالات اخرى ويمكن أن تكون ارتباطات معينة من حاسب واحد واخرى متبادلة (مزمى مشط يظهر دائما في سياق الهروب . ولكن العكس ليس صحيحا) . وهكذا «يبدو انه توجد عناصر قادرة على تعويض احادي وثنائى».

لقد درس بروب في فصل متقدم الارتباطات المسموح بها بين الاسكال او الصيغ المختلفة «لاختبار» المحسن للبطل واشكال «نحويل الاداة السحرية» للبطل واستنتج وجود نوعين اثنين من الارتباطات اعتمادا على ما اذا كانت المساواة تعير أو لا تعير التحويل . وباستعمال هذه القواني واخرى مثلها تنبأ بروب بإمكانية إثبات افتراضاته بطريقة تحريبية وسيكون تطبيق

نظام أو نسق الوظائف المنسجمة والمتنافرة ، والتضمينات والارتباطات (كلية أو جزئيا) كافيا لخلق الحكايات المركبة ويضيف بروب إن ذلك سيكون ممكنا فقط وبكل تأكيد إذا وزعت الوظائف على الشخصيات (سواء كانت شخصيات مستلفة من التراث أو مخترعة) وإذا لم تحذف الدوافع والروابط «والعناصر المساعدة الأخرى» والتي يتم إبداعها بـ «حرية كاملة» . دعنا نكرر أن إبداعها لا يتم بحرية ، وشكوك بروب توضح أن محاولته بدت له أولا غير ناجحة

تبدأ أساطير الأصل (origin myths) عند هنود البويبلو في غرب أمريكا بحكاية ابتلاق أوائل البشر من أعماق الأرض حيث عاشوا أولاً . ولابد أن الإنسانية أصبحت مدركة لحالتها المريرة وتمنت أن تهرب منها أو أن الآلهة اكتشفت أنها وحيدة ودعت البشر إلى سطح الأرض لكي يصلوا لها ويعبدوها

ونتعرف هنا على حالة «الفقدان» عند بروب إما من وجهة نظر البشر أو الآلهة . ولكن تغيير الدافع هذا من رواية لأخرى بعيد جدا عن العشوائية لدرجة أنه يجلب في أثره تحويل سلسلة كاملة من الوظائف . وهو في التحليل النهائي ، مرتبط بعدة طرق لطرح مسألة العلاقة بين الصيد والزراعة (انظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، ١٩٥٢ - ١٩٥٣ ص ١٩ - ٢١ و ١٩٥٣ - ١٩٥٤ ص ٢٧ - ٢٩) . ولكن سيكون من المستحيل الوصول إلى هذا الاستنتاج إذا لم نستطع أن ندرس طقوس الشعوب المعنية وتكنيكها ومعرفتها واعتقاداتها دراسة اجتماعية ومستقلة عن حدوثها في الأسطورة . ودون معلومات كهذه سنبقى في دائرة مغلقة .

وهكذا فإن خطأ الشكلية (أو الصورية) خطأ مضاعف
 فيحصر نفسها كلية في القوانين التي تحكم ترتيب العناصر فقدت
 رؤية حقيقة أن ليس هناك لغة يمكن استنتاج معاداتها من
 تركيبها . إن دراسة أي نظام لغوي يتطلب تعاون النحوي
 ودارس تاريخ اللغات . وبالنسبة للتراث الشفاهي فإن ذلك
 يعني أن المورفولوجيا عقيمة مالم تخصب بملاحظة أنثروغرافية
 مباشرة أو غير مباشرة . أما فكرة بروب بفصل المهمتين ، أي
 إمكانية إجراء الدراسة النحوية أولا وتأجيل دراسة المفردات
 لوقت آخر ، فستؤدي الى إنتاج نحو ميت ومعجم تحل فيه
 النوادر محل التعاريف . وفي النهاية لن يؤدي أي منهما
 غرضه

إن خطأ الشكلية الأول يشرحه فشلها في فهم نظام الدال
 (signifier) والمدلول (signified) الذي تعرف عليه الدارسون في
 كل النظم اللغوية منذ عهد سوسير . ولكن الشكلية تضيق لهذا
 الخطأ خطأ آخر . فهي تعامل التراث الشفاهي كتغير لغوي
 مشابه لكل التعابير الأخرى ، أي قابل للتحليل السيميوي بقياس
 مختلف ، حسب المستوى

من المعتقد الآن أن للغة نيتها على المستوى الفونولوجي
 (الصوتي) ولقد أصبحنا مقتنعين تدريجيا أنها مبنية أيضا على
 مستوى النحو ، وأقل اقترابا بشأن المفردات وربما باستثناء
 حواس متميزة معينة ، فإننا لم نكتشف بعد الزاوية التي يمكن
 منها إجراء التحليل البنيوي للمفردات

ويشرح رأيي مشابه حول التراث الشفاهي تمييز بروب بين
 مستوى مورفولوجي حقيقي مفرد - مستوى الوظائف -

ومستوى غير متبلور تتراكم فيه الشخصيات والصفات والدوافع والروابط وهذا المستوى منطقة مقصورة (كما هي الحال بالنسبة للمعردات) للبحث التاريخي والنقد الأدبي ويتجاهل هذا الرأي حقيقة أن الأساطير والحكايات (كل واحدة منهما لغة) ذات بنيوية مفرطة . ويشكلان لغة شارحة للغة (أو ميتا لغة *metallanguage*) تعمل فيها البنية على كل المستويات . وبسبب هذه الخاصية فإنهما يعرفان كحكايات أو أساطير وليس كقصص تاريخي أو رومانسي . وهما ، ككل الأحاديث أو الخطابات (*discourses*) يوظفان بالطبع قوالب المحو والكلمات ولكن هناك بُعد ثانٍ إضافة للبُعد العادي لأن القوالب والكلمات في الحكايات تنشيء أخيلة وأفعالا هي دالات (*signifiers*) «عادية» ، في صلتها بالمدلول في الحديث ، وعناصر معنى في صلتها بنظام معنى مكمل وموجود على مستوى آخر لنقط مثلا واحدا - (الملك) في الحكاية ليس فقط ملكاً و «الراعية» ليست فقط راعية . هاتان الكلمتان ومعاهما تصوران وسيلة متعرف عليها لبناء نظام تشكله التقابلات ذكر/أنثى (بالنسبة للطبيعة) وعالٍ / أسفل (بالنسبة للنقاة) كما تشكله كل التغيرات الممكنة من بين الكلمات الست .

ويمكن أن يكون للغة واللغة الشارحة للغة ، اللتين يشكلان باتحادهما الحكايات والأساطير ، مستويات معية مشتركة ، رغم أن هذه المستويات متحولة فيهما وتعمل كلمات الأسطورة ، بينما هي باقية كعناصر للقصة ، كحزم لسمات مميزة . ولا ترجع الوحدات الصغيرة للأسطورة (*mythemes*) من ناحية التصنيف إلى مستوى المفردات ولكن إلى مستوى

الوحدات الصوتية (*Phonemes*) الاختلاف بينهما أنها لا تعمل على نفس ما هو متصل (موارد التجربة الحسية في حالة والجهاز الصوتي في حالة أخرى) والتشابه بينهما أن ما هو متصل يمكن تحليله وتجميعه حسب القوانين الثنائية والثلاثية للتقابل والارتباط

مشكلة المفردات ، إذن ، تختلف في حالة اللغة أو اللغة الشارحة للغة ففي الحكايات والأساطير الأمريكية يمكن إسناد وظيفة المحتال أو المخادع (*trickster*) لدب صغير (قِيُوط *coyote*) أحيانا ، والمينك (*mink*) أحيانا أخرى والعرب في أحيان ثالثة . وتنشأ بسبب ذلك مشكلة أنثوجرافية تاريخية يمكن مقارنتها بالبحث في تاريخ شكل حديث للكلمة . ومع ذلك فهي قضية مختلفة كلية عن قضية اكتشاف سبب تسمية نوع معين من الحيوانات بـ (*vison*) في اللغة الفرنسية و (*mink*) في اللغة الإنجليزية وفي الحالة الأخيرة يمكن أن نعزو النتيجة للمصادفة ويصبح من الضروري فقط إعادة بناء التطور الذي أدى إلى شكل شفهي محدد وفي هذه الحالة فإن التقييد أكثر صرامة لأن العناصر المكونة قليلة وذات تشكيلات محددة ولا بد أن يكون الاختيار من بين الإمكانيات الموجودة .

وإذا أنعمنا النظر بنالاحظ ، على كل حال ، أن ما يبدو اختلافا كميا ليس له صلة بعدد الوحدات المكونة (وليس لهذا العدد نفس ترتيب الحجم عند البحث في الوحدات الصوتية والوحدات الأسطورية *methemes*) ولكنه ذو صلة بطبيعة الوحدات المكونة ، المختلفة نوعيا في الحالتين والوحدات الصوتية ، حسب التعريف الكلاسيكي ، عناصر ليس لها معنى ولكن وجودها أو غيابها يميز وحدات أخرى هي

الكلمات التي لها معان خاصة بها وإذا كانت هذه الكلمات تبدو عشوائية في شكلها الصوتي فليس ذلك فقط بسبب نتائجها العشوائية (رغم أن ذلك ربما كان أقل مما هو معتقد) للتشكيلات الصوتية العديدة التي تسمح بها كل لغة وتدين الصيغ الشفاهية ، في كثير من الأحيان بخاصيتها العشوائية إلى حقيقة أن وحداتها المكونة (الوحدات الصوتية) نفسها غير محددة بالنسبة للمعنى وليس هناك سبب أن تعطي بعض تشكيلات معينة للأصوات المعنى الذي تعطيه وكما حاولت أن أوضح في مكان آخر (ليفني استراوس ١٩٦٧ ، الفصل الخامس) أن تنشئة أوتيفية (Structuralization) المفردات تظهر في مرحلة أخرى لاحقة وليس متقدمة

والأمر مختلف كلية بالنسبة لوحدات الأسطورة (methemes) لأنها ناتجة عن تلاعب التقابلات الثنائية أو الثلاثية (مما يجعلها ممكنة المقارنة مع الوحدات الصوتية) ولكن العناصر نفسها لها معانيها على مستوى اللغة ، فهي «التمثيل المجرد» الذي يتحدث عنه بروب والذي يمكن التعبير عنه بالكلمات ويمكننا أن نقول ، إذا استعرننا لفظاً جديداً من تكنيك المناء ، إن وحدات الأسطورة ، خلاف الكلمات ، «مقوية مسبقاً» وهي لا تزال بالطبع كلمات ولكنها كلمات بمعنى مردوج هي كلمات الكلمات ، وتعمل في نفس الوقت على مستويين مستوى اللغة ، حيث تحتفظ بمعناها ومستوى اللغة الشارحة للغة (metalinguage) حيث تسهم كعناصر لها معنى فوق معناها وهو ثمرة اتحادهما وإذا صحّ ذلك ، نستنتج أن لاشيء في الحكايات الشعبية

والأساطير يمكنه أن يبقى بمعزل عن السية أو لا يستسلم لها وتنبثق حتى المفردات ، أي المحتوى ، وهي مجردة من صفة «تطبيع الطبيعة» (*naturung nature*) والتي يمكن للمرء أن يكتشف (ربما عن طريق الخطأ) الكيانات الطارئة أو لا يمكن التنبؤ بها وتمتد المفردات في الحكايات والأساطير كـ «طبيعة مطبّعة» (*natured nature*) فهي لها قوانينها التي تعرض نوعاً من التعسف على الواقع والرؤية الأسطورية ويبقى بالنسبة للآخر أن يكتشف الترتيب الممكن لقطع المورايك والتي حدد عددها ومعناها وأشكالها مقدماً

لقد شجبت خطأ الشكلية وهو الاعتقاد بدراسة النحو ، أولاً ثم المفردات ، ثانياً ولكن ما يصح قوله بالسمة لبعض النظم اللغوية يصح بصورة أكبر بالسمة للأساطير والحكايات لأن النحو والمفردات في هذه الحالة ليسا مرتبطتين ارتباطاً وثيقاً ، حينما يعملان على مستويات معبرة ، ولكنهما غير مفصليين ويعطيان كل واحد منهما الأجر الكلية إن اللغة الشارحة للغة (*metalinguae*) تتميز بالتضاد عن اللغة وقصبة مفرداتها ، ذلك لأن ليس لها مستوى ذو عناصر ناتجة عن عمليات دقيقة مبحرة حسب القوانين وبهذا المعنى فإن كل شيء في اللغة الشارحة للغة عبارة عن تركيب ولكن بمعنى آخر ، كل شيء فيها هو مفردات لأن العناصر المعبرة هي الكلمات ووحدات الأسطورة (*methemes*) هي أيضاً كلمات والوظائف (وحدات الأسطورة مرفوعة إلى أس-قوة-ثان) يشار إليها بالكلمات ، كما يعرف بروب جيداً ومن المحتمل وجود لغات يمكن التعبير فيها عن الأسطورة بكلمة واحدة .

المراجع

- 1 "Levi-Strauss. *Rapports de la mythologie et du rituel*' *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes (Section Des Sciences religieuses)*, 1954-55, pp 25-28.
- 2 -----"Le dualisme dans l'organisation et les représentations religieuses" *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes (Section des Sciences religieuses)*, 1959-60m pp 39-42
- 3 -----*Structural Anthropology* Translated from the French by Claire Jacobsen and Brooke G. Schoepf. Garden City, New York. Achor Books, Double day, 1967 (First published by Basic Books, 1963).
4. -----*Structural Anthropology* Volume 2 Translated from the French by Monique Layton. New York Basic Books 1976

الدراسة البنيوية والتاريخية للعكاسة الشعبية

فلاديمير بروب

نشر كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** باللغة الروسية في عام ١٩٢٨ ولقى نوعي من ردود الفعل رحب به بعض الفولكلوريين والأنثوغرافيين وعلماء الأدب بينما اتهم آخرون مؤلفه بالشمولية (Formalism) . وتكرر هذا الاتهام دائما إلى يومنا هذا . ولربما طوى النسيان الكتاب ككتب كثيرة أو ذكره المختصون من وقت لآخر لولا أنه ظهر مرة أخرى بعد الحرب العالمية بسنوات قليلة وجاء ذكره دائما في مؤتمرات وفي مقالات ثم ترجم إلى اللغة الإنجليزية . وينبغي أن نبحث عن سبب الرغبة المتجددة في الكتاب في الاكتشافات الثورية في العلوم الطبيعية من خلال مناهج البحث والرياضيات المتقدمة جدا والمعتمد عليها لحد كبير . وامتدت المحاولات لتطبيق مناهج شبيهة على العلوم الإنسانية كذلك . منشأ علم اللغة البنيوي الرياضي وتبعته علوم أخرى منها علم اللغة الشعرية (Poetics) ثم اتضح أن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** تنبأ بمفهوم الفن كنظام رموز أو علامات وبطريقة التشكيل (formalization) والنمذجة وإمكانية استخدام الرياضيات رغم أن المفاهيم والمصطلحات المستعملة اليوم في علم اللغة الشعرية لم تكن مستعملة في زمن كتابته . قلنا إن الكتاب قوّم بطريقتين مختلفتين اعترضه البعض

مفيدا وضروريا للبحث عن مناهج جديدة بينما اعتبره آخرون شكليا وخاليا من أية قيمة معرفية

ومن بين المعارضين للكتاب ليفي استراوس وهو بنيوي والبنويون أنفسهم متهمون بالشككية ولقد استخدمه ليفي استراوس أساسا ككتاب في الشككية ليوضح الفرق بين البنيوية والشككية وللقارئ أن يقرر ما إذا كان ليفي استراوس محقا أم لا ولكن عندما يهاجم المرء فلا بد عليه أن يدافع عن نفسه ويستطيع ، إذا كانت حجج المهاجم خاطئة ، أن يقدم حججا مضادة وجدل كهذا قد يبدو ذا أهمية عامة ولهذا فاسى سعيد يقبل دعوة ناشر الطبعة الإيطالية للكتاب وكثافة رد على ليفي استراوس^١ لقد رمى ليفي استراوس القارئ وأنا مستعد لالتقاطه وهكذا سيشاهد قراء كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مماررتنا ويستطيعون أن يحددوا الفائز ، إن كان هناك فائز أصلا

يمتاز عني ليفي استراوس بصفة كبرى فهو فيلسوف بينما أنا تجريبي وفي الحقيقة تجريبي لا يحرف الأمور وإنما يدقق في الحقائق ويدرسها بعناية ويختبر مقدماته ويراجع كل خطوة في تعليقه

والعلوم التجريبية كلها ، على أية حال ، مختلفة والتجريبي في بعض الحالات يستطيع أن يحصر نفسه في الوصف المحدد بل ينبغي عليه أن يفعل ذلك ، خاصة إذا كان موضوع الدراسة حقيقة معزولة وأوصاف كهذه ، إذا كانت صحيحة ، ليست عديمة القيمة ولكن إذا كنا نصف سلسلة

من الحقائق وعلاقاتها فإن وصفنا سيظهر ما هو مهم في الظاهرة وهو أمر يهم المحتص كما يدعو لتأملات فلسفية ومثل هذه التأملات موجودة في كتابي ولكنها متخفية في العبارات التي صدرت بها بعض الفصول لقد عرف ليفي استراوس عملي في ترجمته الإنجليزى فقط وقد أخذ المترجم حرية لا تفتقر وفات عليه ما كنت أرمي إليه ولم يفهم وظيفة تلك العبارات فهي من الوهلة الأولى تبدو وكأنها لا تنتمى إلى النص ولذلك قرر المترجم أنها روائد عديمة الفائدة وحذفها لقد اقتبست تلك العبارات من أعمال جوته المجموعة تحت عنوان **مورفولوجيا** ومن مذكراته وكان الهدف منها التعبير عن أشياء معينة غير مذكورة في الكتاب .

إن اسمى هدف لأي علم هو أن يكتشف القوانين وحيثما يرى العالم التجريبي الساذج حقائق منفصلة يتعرف العالم الفيلسوف على قانون لها ولقد لاحظت قانوناً في حجاب صغير ومحدود في نوع واحد من الحكاية الشعبية . ولكن خطر لي حتى في ذلك الوقت أن اكتشف هذا القانون يمكن أن يكون دأ أهمية عامة ولم استعركلمة **مورفولوجيا** من كتب علم النبات التي تهدف أساساً إلى التصنيف ، أو من كتب النحو وإنما من أعمال جوته الذي استخدم هذه الكلمة الموحدة في عنوان لأعماله حول علم النبات وعلم العظام ويسعدنى هنا أن أوصي السيويين بقراءة تلك الأعمال وإذا كان جوته الشاب ، وهو حائس مثل مظه هاوست في معمل معتر وسط الهياكل والعظام والأعشاب الطبية ، لم يرفيها غير التراب الفاني ، فإن

جوته العجوز المعلم في إجراء المقارنات الدقيقة في العلوم الطبيعية رأى في تلك الظواهر الفردية مدداً عاماً يتخلل كل الطبيعة ولكن جوته الشاعر وجوته العالم غير موجودين وجوته مؤلف *فاوست* الذي اشتاق للمعرفة وجوته عالم الطبيعة الذي تحصل عليها هما ذات الشخص لقد أردت أن أعر عن تقديري له حين صدرت بعض الفصول بعبارات من أعماله وهي عبارات تؤكد أيضاً أن عالم الطبيعة وعالم الإبداع الإنساني غير منفصلين وأن هناك شيئاً يوحدهما ويمكن أن تدرس القوانين المشتركة بينهما بمناهج متصلة ببعضها البعض هذه الفكرة المبهمة انداك هي أساس البحث عن مناهج دقيقة في العلوم الإنسانية وهذا واحد من الأسباب التي جعلت السبويين يؤيدونني ومن حائث آخر ، فإن معظمهم فشل في أن يفهم أن هدي لم يكن الوصول إلى عموميات رئيسية تلمح لها العبارات التي صدرت بها بعض الفصول ، ولكن هدي كان بحث جاني حاص في الفولكلور ولقد سأل ليبي استراوس نفسه متحيراً مرتين عما جعلني أطبق منهجي على الحكاية الخرافية وذكر هو نفسه أن هناك أسباباً عديدة وأكد أني لست أنشولوجياً ولهذا لم أستفد من مادة الأساطير وأن ليس لدى فكرة عن العلاقات بين الحكاية الخرافية والأسطورة وأنصح له أني درست الحكاية الخرافية بسبب قصوري العلمي وإلا لربما جربت منهجي على الأساطير وليس على الحكاية الخرافية لن أركز على منطبق هذه الحجج (مثل «المؤلف يدرس الحكاية الخرافية لأنه لايعرف الأساطير») فهذا منطبق ضعيف

في نظري وفي اعتقادي انه لا يمكن أن تحرم أي عالم من فعل شيء وتحثه على فعل شيء آخر . يري ليفي استراوس أن العالم يجد أولا المنهج ثم يبدأ في التفكير بعد ذلك عن مكان لتطبيقه وفي حالتي فإن المنهج قد طبق للأسف على الحكاية الخرافية التي لاتهم الفيلسوف كثيرا . ولكن الأشياء لاتحدث هكذا أبدا في العلوم ولم تحدث هكذا في حالتي لقد كانت الجامعات الروسية قبل الثورة لاتهتم كثيرا بالتدريب الأدبي لدارسي علم اللغة التاريخي المقارن وأهملت الشعر الشعبي على الأخص إهمالا تاما . ولأملا هذه العجوة عكفت ، بعد التخرج ، على دراسة مجموعة أفناسيف المشهورة . وفي سلسلة من الحكايات الخرافية حول اصطهاد ابنة الزوج من زوج أخرى لاحظت حقيقة شائقة ففي حكاية موروزكو (الجليد) (الحكاية رقم ٩٥ في الطبقات السوفييتية) ترسل زوج الأب ابنة زوجها إلى موروزكو في الغابة . ويحاول موروزكو أن يجمدها حتى الموت ولكنها تتحدث إليه بلطف وتواضع كبيرين لدرجة أنه يصفح عنها ويعطيها جائزة ويدعها تذهب وترسل الزوج ابنتها إلى موروزكو فتفشل الابنة ، على كل حال ، فيما يختبره فيها موروزكو وتموت . وفي حكاية أخرى لاتقابل ابنة الزوج من امرأة أخرى موروزكو ولكنها تقابل عفريتة خشبيا ، وفي حكاية ثالثة دنا . ولكن كل هذه الحكايات بكل تأكيد هي نفس الحكاية . يحتبر موروزكو والعفريت الخشبي والدب ابنة الزوج ويكافؤونها كل بطريقته . ولكن حكمة الحكاية لاتتغير . فهل من الممكن أن أحدا لم يلاحظ أبدا هذه الظاهرة من قبل ؟ لماذا

اعتقد أفاناسيف وغيره أنهم كانوا يتعاملون مع حكايات مختلفة^٤ من الواضح أن موروزكو والعفريت الخشبي والذب ادوا نفس الفعل . ولكن هذه الحكايات بالنسبة لأفاناسيف حكايات مختلفة لأن الشخصوص فيها مختلفة . وبالنسبة لي كانت واحدة لأن أفعال الشخصوص واحدة . وبدأت هذه العكرة شائعة وبدأت في محص حكايات خرافية أخرى من وجهة نظر الأعمال التي تؤديها الشخصوص . وكنتيجة لدراسة المادة (وليس شريحة لتعليل تجريدي) صممت منهجاً مبسطاً لتحليل الحكايات الخرافية حسب أعمال الشخصوص وبغض النظر عن أشكالها المعينة . واستخدمت كلمة «وظائف» لأشير إلى هذه الأفعال وقد مكنتني ملاحظاتي حول حكاية إسة الروح المضطهدة من إمساك طرف الحيط وحل خيوط البكرة بكاملها . واتضح في النهاية أن حبيكات أو عقد الحكايات الخرافية مؤسسة على تكرار الوظائف وأنها كلها تتكون من وظائف واحدة ، وانها ذات بنية واحدة .

وإذا كان المترجم لم يؤد معروفًا للقارئ بحذفه العبارات المأخوذة من حوته فإن الناشر الروسي الأول للكتاب قد خالف رعتي بتعجير عنوان الكتاب . كنت أسمعيت الكتاب **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** ولكن المحرروص «الحكاية الشعبية» بدلا من «الحكاية الخرافية» . ليجعل الكتاب أكثر جاذبية . وهذا جعل كل الناس (بما فيهم ليفي استراوس) يعتقدون أن الكتاب يهتم بالقوانين العامة للحكاية الشعبية وعمل بعنوان كهذا يمكن أن يضم في سلسلة من الدراسات مثل

مورفولوجيا السحر ومورفولوجيا القابولا ومورفولوجيا الكوميديا . الخ ولكن لم يكن في نيتي أن أدرس كل الأنواع المعقدة المختلفة للحكايات الشعبية . لقد فحصت نوعا واحدا متميزا بدرجة كبيرة وهو الحكاية الخرافية فالكتاب إذن مخصص لجانب خاص من الفولكلور ومن المحتمل تطبيق هذا التحليل للقصص كجنس فولكلوري ، حسب وظائف الشحوص ، على حكايات أخرى وحتى على أية قصة . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن النتائج ستكون مختلفة في كل حالة . مثلا ، الحكايات التصاعدية (أو المتراكمة) (eccumulative) والحكايات الخرافية تقوم على مبادئ مختلفة كلية . والفولكلوريون الانجليز يطلقون على الحكايات التصاعدية (أو المتراكمة) حكايات الصيغ (formulea tales) ويعزلون أنواع الصيغ ويعرفونها ولكن مخططات الحكاية التصاعدية والحكاية الخرافية لن تتطابق وهكذا يمكن تحليل الحكايات رغم أنواعها المتعددة بنفس الماهج لقد استشهد ليبي استراوس بكلماتي التي اعترف فيها أن نتائجي لا يمكن تطبيقها على حكايات نوفاليس (Novaks) وجوته (Goethe) والحكايات الكُتبية (Kunstmercher) عموما واتخذ ذلك حجة صدي . ورغم أنه إذا كانت تعابيري صحيحة فإن نتائجي خاطئة ولكن نتائجي ليست خاطئة بل هي تفتقر إلى الصفة العالمية التي تمنى ليبي استراوس أن يلصقها بها . منهجي منهج عربي واسع لكن النتائج صحيحة بالنسبة لنوع القصة التي أنتجت في المكان الأول

لن أرد على كل اتهامات ليبي استراوس وسأركز على أكثرها

أهمية وإذا برهنت على أن هذه ليس لها أساس من الصحة فإن الأخرى الأقل أهمية والمستعدة منها ستنداعى تلقائياً

التهمة الرئيسية أن عملى ذو طابع شكلى (Formalistic) وهذا السبب وحده ليس له أية قيمة معرفية لم يقدم ليفي استراوس تعريفاً محدداً لما يعنيه بالشكلية ولكنه حصر نفسه في بعض الملامح التى أشار إليها في مسار مقاله . من هذه الملامح أن الشكلية تدرس المادة دون رجوع للتاريخ . وسبب ليفي استراوس مثل هذه الشكلية اللا تاريخية لى أيضاً ثم وفي محاولة للتخفيف بطريقة ما من حكمه القاسي أمام القراء بأسى شجبت الشكلية والتحليل المورفولوجي بعد كتابتي للكتاب وعكفت على الدراسة التاريخية المقارنة للعلاقات بين الأدب الشعبي (وهو يعادل لفظة «مولكلور» عند ليفي استراوس) والأساطير ، والطقوس والمؤسسات ولم يوضح . على كل حال . أية دراسة يعنى لقد استخدمت في كتابي الاحتفالات الزراعية الروسية نفس الطريقة التى استخدمتها في مورفولوجيا الحكاية الشعبية واكتشفت أن كل الاحتفالات الزراعية الرئيسية تتكون من عناصر مبطلة بطريقة مختلفة وهذا العمل لم يكن معروفاً ليفي استراوس في ذلك الوقت وبالتالي فإنه دون شك يعنى كتابي الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية الذي ظهر في عام ١٩٤٦ . ولو ألقى ليفي استراوس نظرة على هذا المجلد لثيق أن الكتاب يبدأ بعرض الأطروحات التى طورتها في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية فالحكاية الخرافية في ذلك العمل معرفة من خلال

العقدة (أو الحكمة) وليس الإنشاء (Composition) وفي الحقيقة بمجرد أن أسست وحدة إنشاء الحكاية الخرافية كان لابد لي أن أسأل نفسي عن سبب هذه الوحدة. وكان واضحاً لي منذ البداية أن سببها غير موجود في القوانين الكامنة في الشكل ولكن في التاريخ القديم أو ما قبل التاريخ أي في مرحلة المجتمع الإنساني الذي تدرسه الأثنولوجيا والأثنوجرافيا. ولقد كان لي في استراوس محققاً عندما قال إن المورفولوجيا عقيمة إن لم ترتبط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بمادة أثنولوجية. ولهذا السبب نفسه لم أهرج التحليل المورفولوجي وإنما بدأت البحث عن الأساسات التاريخية للنظام الذي كشفت عنه الدراسة المقارنة لعقد أو حركات الحكاية الخرافية. ويمثل كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وكتاب **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية** جزأين أو مجلدين لعمل واحد يبدأ الثاني مباشرة بعد الأول الأول، عبارة أخرى، مقدمة للثاني لقد استشهد لي في استراوس بقولي إن البحث المورفولوجي يجب أن يرتبط بالبحث التاريخي ومرة أخرى اتخذ من كلماتي حجة ضدي وهو محق بقدر ما كان البحث ليس موحوداً في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** ولكنه استخف حقيقة أن هذه الكلمات تعبير عن مبدأ خاص وأنها، إضافة لذلك، وعد بإجراء البحث التاريخي في المستقبل وهو وعد أوفيته بأمانة ولو بعد ذلك بسنين عديدة. ولهذا فهو مخطيء عندما يقول إنني ممروق بين «الرؤيا الشكلية» و«هاجس الشروحات التاريخية» فباستعمال أكثر الوسائل المعكنة انسجاماً وصرامة، وصفت الظواهر والحقائق وصفاً علمياً ثم شرحت جذورها التاريخية.

ولا يعرف ليفي استراوس شيئا عن كل ذلك ومع هذا يدّعي أنه اكتشف عندي نوعا من التوبة ربما جعلتني أهجر تخيلاتني الشكلية من أجل بحوثي التاريخية . ولكنني لا أشعربأي أسف ولا وحر ضمير . ويؤكد ليفي استراوس أن الشرح التاريخي للحكاية الخرافية مستحيل «لأننا نعرف القليل جدا عن حضارات ما قبل التاريخ التي نشأت فيها الحكايات» وبأسف للافتقار لنصوص للمقارنة ولكن المشكلة ليست محصورة في النصوص (وهي بالمناسبة موجودة بكمية كافية) ما بهم حقا أن حياة الشعوب وأشكال الفكر في مراحل متأخرة من التطور الاجتماعي أنشأت عقد الحكايات وأن هذه العقدة محددة تاريخيا صحيح أن معرفتنا الاثنولوجية قليلة ولكن العلماء قاموا بجمع مادة تجعل مثل هذا البحث موثوقا به

من الواضح أن قضايا المبدأ أكثر أهمية من الطرق التي فهم بها كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وليس من المسموح به أن يفصل قضية الشكل من المهج التاريخي ونضعهما جنباً إلى جنب للمقارنة على العكس ، فالتحليل الشكلي ، أي الوصف المنظم المتأني للمادة ، هو الشرط الأول والمسبق والخطوة الأولى للبحث التاريخي لقد درست أعمال المدرسة الفنلندية الحكات الفردية بالتفصيل ولكن مؤلفي هذه الأعمال لم يروا أية رابطة بين الحكات بل إنهم لم يشكوا حتى في وجود أو إمكانية وجود رابطة وهذه هي خاصية توجه يُعنى بها الشكليون . فالككل بالنسبة لهم مجموع ميكانيكي لا أجزاء مفصلة عن بعضها البعض . وبالتالي فالحكاية ممثلة عندهم

حكيمات فردية كثيرة جدا والبنوي . من جانب آخر ، يكتشف نظاما حيث يعشل الشكلي بالضرورة أن يرى مثل هذا النظام . والمنهج الموسع في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** يتيح الارتفاع فوق مستوى الحكيمات . ودراسة أصل الحكاية الخرافية ككل بدلا من الانتقال من حبكة لحبكة كما تفعل المدرسة العيلدية التي اتهمت صواما بالشكلية دون أن تشفع لها كل محاسنها . إن الدراسة المقارنة للحكمات تفتح آفاقا تاريخية واسعة والحكمات الفردية لاحتياح للشرح التاريخي وإبعا الذي يحتاج لذلك هو نظام الإنشاء الذي تنتمي إليه الحكمات وسيكشف هذا المنهج الروابط التاريخية بينها ويمهد السبيل لدراسة الحكيمات الفردية

تعطي العلاقة بين التحليل الشكلي والتاريخي جانبا واحدا فقط من السؤال والجانب الآخر هو العلاقة بين المحتوى والشكل ، وطرق دراستهما ، فالمصطلح «شكلي» يعنى صمنا في العادة دراسة الشكل بانعزال عن المحتوى وحتى ليفي استراوس يتحدث عن الاثنين كشيتين موضوعين حنا بجيب ، ولكن نتائجها تختلف عن نتائج علماء الأدب السوفييت المحدثين فمثلا يرى لوتمار . وهو من أكثر المنيويين الادباء نشاطا ، أن الضعف الرئيسي في منهج المدرسة الشكلية المزعوم هو الرأي بأن الأدب مجموع كل أدوات تتضافر لتحقيق عرص معين أي مجموعة ميكانيكية ويرى الشكليون أيضا أن الشكل محكوم بقوانينه الذاتية المستقلة ، وأن تطوره مستقل عن ضغوط التاريخ الاجتماعي ، وأن التطور الأدبي عملية جوهرية تخضع لقوانين الشكل .

إذا كان هذا هو معنى «الشكلية» فإن كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية قد لا يمكن تعريفه كعمل شكلي ، رغم أن ليفي استراوس ليس الوحيد الذي قال بذلك . فليس كل دراسة عن الشكل شكلية وليس كل عالم يدرس الشكل في الفن الشعبي والمرئي شكلياً

لقد ذكرت من قبل ما قاله ليفي استراوس من أن ملاحظاتي حول نمية الحكاية الحرافية وهمية ورأيه هذا ليس رأياً عرسياً ، فليفى استراوس مقتنع اقتناعاً كاملاً أننى ضحية الأوهام ، وأننى استخلصت من عدة حكايات بناء حكاية واحدة أساسية ليس لها وجود النة ، وهى - أي الحكاية - «تجريد مبهم وعام لدرجة أنها لا تخبرنا شيئاً عن أسباب وجود حكايات كثيرة جداً» صحيح أن مخطئى ، أو تجريدي كما يسميه ليفي استراوس ، لا يكشف أسباب التنوع فهذه لا يكشفها غير البحث التاريخي ولكن غير صحيح أن مخطئى مبهم ولا يمثل إلا وهماً محضاً وكلمات ليفي استراوس توحى بأنه قد فشل في فهم بحثي التجريبي المحدد المفضل فكيف حدث هذا ؟ لقد اشتكى ليفي استراوس من أن عملي يصعب فهمه عموماً ولكن يحدث دائماً أن من لديهم أفكارهم الكثيره يجدون صعوبة في متابعة أفكار الآخرين ، ولا يرون ما يكون واضحاً لأي شخص غير متحيز فمنهجي يختلف عن منهج ليفي استراوس وهذا واحد من أسباب سوء الفهم وهناك سبب آخر متعلق بي لقد كتبت الكتاب وأنا شاب وكنت اعتقد أنه يكفي أن تقدم ملاحظة أو فكرة لأي شخص ليدركها ويشاركك فيها في الحال كان

أسلوبى موجزا وعبرت عن نفسى فى شكل نظرى ولم أهتم بتفصيل البراهين لأنى كنت أظن أنها حتى بذلك الشكل واضحة من النظرة الأولى ولكنى كنت مخطئا

دعنا نبدأ بالمصطلحات . يجب أن أعترف أن مصطلح مورفولوجيا الذى أخذته عن جوته ، والذى كان آنذاك مصطلحا عزيزا لى وأعطيته معنى ليس علميا فحسب ولكن فلسفيا بعض الشيء وقد يصح القول إنه شعري كذلك ، لم يكن اختيارا موفقا بالكلية . وكان من المفروض ألا أتحدث عن المورفولوجيا ولكن عن مفهوم صيق وصحيح أى عن البنية أو الإنشاء (compostion) وكان من المفروض أن أسمى الكتاب بنية الحكاية الخرافية الشعبية ولكن حتى كلمة «بنية» يجب أن تُعرف لأنها يمكن أن تعنى معان كثيرة فماذا أعني ؟ أوصحت من قبل أن تحليلي نشأ من ملاحظة أن شخصيات مختلفة فى الحكايات الخرافية تؤدي نفس الأعمال ، أو بمعنى آخر ، إن نفس الأعمال يمكن أن تؤدي بطرق مختلفة جدا . راعيت كمثال لذلك حكايات بنت الزوج المضطهدة ولكن هذه الملاحظة تصدق ليس على تنوعات هذه الحكاية فحسب ولكن على عقدة كل حكاية خرافية . وهكذا ، إذا غادر البطل ، مثلا ، وطنه للبحث عن شيء وكان هذا الشيء بعيدا جدا فإنه يستطيع أن يصله عن طريق حصان سحري أو صقر سحري أو سجادة طائرة سحرية أو سفينة طائرة سحرية أو بالركوب على شيطان إلخ لن أعدد كل الاحتمالات وسيكون من السهل أن نرى أسما فى كل حالة نعالج انتقال البطل إلى المكان الذى يضم الشيء الذى يرغب فيه ، ولكن الأشكال التى يتحقق بها الانتقال

مختلفة فلديناها ثوابت ومتغيرات . دعنا نأخذ مثالا آخر
لا ترغب الأميرة أن تتروح ، أو يرهص أموها أن يروجها
لمتقدم يكرهه هو أو الأميرة . ويطلب من المتقدم أن يؤدي مهمات
مستحيلة كأن يقفز إلى شعاكها على ظهر حصار ، ويستحم في
مرجل به ماء يغلي ، أو يحل لغز الأميرة أو يحصل على شعر ذهبي
من ملك البحر إلخ . وتبدو كل هذه التنوعات للمستمع غير
المتمرس مختلفة كلية وهو محق في ذلك لحد ما . ولكنها بالمسة
للعالم ، تحجب وحدة محددة من ناحية منطقية . فحس في
سلسلة الأمثلة الأولى بعالج الانتقال إلى مكان البحث بينما في
الثانية لدينا موتيف المهمات الصعبة محتوي المهمات يختلف
لكن وجود المهمة شيء ثابت . وقد أسميت هذه العناصر الثابتة
وظائف الشخصيات وكان هدف بحثي أن يؤسس الوظائف
التي تظهر في الحكاية الخرافية ويقرر ما إذا كان عددها محدودا
وفي أي ترتيب تتبع بعضها البعض . وباقشت نتائج هذا
التحليل في كتابي . واتضح أن عدد الوظائف قليل وأشكالها
كثيرة وأن الترتيب دائما واحد . وهكذا تم الحصول على صورة
دات انتظام مدهش

وبدا لي أن هذا كله بسيط بدرجة كافية وسهل الفهم . ولا
أزال اعتقد ذلك . ولكنني على أية حال لم أأخذ في الاعتبار أن كلمة
«وظيفة» لها معان مختلفة في لغات العالم . وهي مستعملة في
الرياضيات والميكانيكا والطب والفلسفة . والذين لا يعرفون كل
هذه المعاني يفهمونني بسهولة . فالوظيفة حسب تعريفي (وكما
هي مستعملة في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية) تعنى

عمل الشخصية من وجهة نظر أهميتها في تقدم القصة . فإذا
 قرر الممثل إلى شباك الأميرة على ظهر حصان ، لا يكون عندنا
 وظيفة القفز على حصان (فتعريف كهذا يكون صحيحا فقط إذا
 اهتملنا تقدم القصة ككل) ولكن وظيفة أداء مهمة صعبة كحرء
 من التودد (او المغالبة) وبالمثل إذا أخذ صقر الأمير إلى بلاد
 الأميرة لا يكون لدينا وظيفة الطيران على طائر ولكن وظيفة
 الانتقال إلى المكان الذي فيه الشيء المبحوث عنه فالوظيفة
 مصطلح مألوف كان يحب أن يفهم في هذا المعنى وليس في أي
 معنى آخر

لقد استنتجت الوظائف من تحاليل مقارنة مفصلة وبالتالي
 عاينى لا أستطيع أن أوافق ليعي استراوس عندما يقول إننى
 أسست الوظائف بطريقة عشوائية وشخصية كلية فالوظائف
 أسست من خلال المقارنة والتعرف على مئات بل آلاف الحالات
 ولكن ليعي استراوس يعطي كلمة «وظيفة» معنى يخالف معناها
 كلية في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وليوضح أن
 الوظيفة عشوائية يعطى مثال الأشخاص المختلفين الذين
 يحرسون شجرة هاكهة يعتبر واحد منهم أن خصوبة الشجرة
 هي الأكثر أهمية ، ويرى آخر جدورها الضاربة في العمق بينما
 يمسب لها الشخص الداني وظيفة وصل السماء بالأرض
 (فالشجرة تستطيع أن تصل السماء) والخصوبة من ناحية
 منطقية يمكن تعريفها كواحدة من وظائف شجرة الهاكهة ولكنها
 ليست فعلا هي «درجة أقل من ذلك بكثير ، ليست فعلا
 لشخصية في قصة لقد عكفت فقط على القصص وقوانينها

الخاصة ولكن ليفي استراوس يعطي مصطلحاتي معنى عاما
مجردا من عنده ثم يرفضه

نأتي الآن لمصطلح «الإنشاء» هذا المصطلح يعنى عندي
تتابع الوظائف كما هي في الحكاية نفسها والمخطط الذي نتج
عن التحليل ليس طرازاً قديماً أو إعادة بناء لحكاية خيالية
معقدة (كما يعتقد ناقدني) ولكنه شيء مختلف كلياً ليفي
استراوس محق في شيء واحد فليس لمخطط الإنشاء هذا وجود
في الحقيقة ، وهو ، على أية حال ، متحقق في القصة في أشكال
مختلفة كثيرة هو أساس الحكاية أو بالأحرى هيكلها ولأجل
فكرتي هذه أكثر وضوحاً وأتجنب سوء فهم الآخرين لي
مستقبلاً ، سأعطي مثالا واحداً لما أعني بـ «الحكمة» و
«الإنشاء» دعنا نتخيل أن ثنيناً يخطف امرأة ملك ويهرب بها ،
ويطلب الملك المدة ، ويقرر أن يلاح البحث عن الأميرة فيغادر
بلده وفي الطريق يقابل امرأة عجوزاً تطلب منه أن يرعى قطيعاً
لها من الأحصنة المتوحشة فيعمل ذلك وتعطيه واحداً منها
يحملة إلى الجزيرة التي يحرس فيها الثنين الأميرة فيقتل
البطل الثنين ويعود ويكافؤه الملك بأن يروحه الأميرة هذه هي
حبكة الحكاية بينما يمكن أن يعطي الحطوط العريضة للإنشاء
كما يلي يقع سوء طالع ويطلب من البطل المساعدة فيعادر
البطل وفي الطريق يقابل شخصاً يختبره ويكافؤه بأداة سحرية
يحد بمساعدتها المبحوث عنه ويرجع ويكافئ ونفس الإنشاء
يمكن أن يكون أساساً لعقد كثيرة وبالعكس ، تقوم عقد كثيرة
على أساس نفس الإنشاء فالإنشاء عنصر ثابت والعقدة

متغيرة وكان في استطاعتي أن أطلق على العقدة والإنشاء معاً بنية الحكاية الخرافية واقع في خطر سوء فهم المصطلحات مستقبلاً فليس للإنشاء وجود حقيقي ، تماماً كما ليس لجميع المفاهيم العامة وجود في عالم الأشياء المفاهيم موجودة في عقل الإنسان فقط ولكن باستعمالها نكتشف العالم وقوانينه ونتعلم السيطرة عليه

وبدراسة الحكاية الخرافية نلاحظ أن بعض الوظائف (أعمال الشخصيات) ثنائية (binary) عملاً المهمة الصعبة تتضمن الحل ، والمطاردة تنتهي بالإنقاذ ، والمعرفة تؤدي إلى النصر ، ويقضى على سوء الطالع الأولي أو الحراب في النهاية إلخ والوظائف الثنائية ، حسب رأي ليفي استراوس ، مكتملة لبعضها البعض ويجب أن تخفّض إلى وظيفة واحدة ربما كان ذلك صحيحاً من ناحية منطقية فالمعرفة والنصر يشكلان كلا واحداً لحد ما لكن هذه الارتباطات الميكانيكية غير مناسبة ومضللة في دراسة الإنشاء والوظائف الثنائية تؤديها شخصيات مختلفة فالمهمة الصعبة تفرضها شخصية وتحلها شخصية أخرى والصف الآخر للوظيفة الثنائية قد يكون إيجابياً أو سلبياً فنحن نجد في الحكاية البطل الحقيقي والسلط المزيف يجر الأول المهمة ويكافأ ويفشل الثاني ويعاقب وعلى صعيد آخر ، فإن وظائف متوسطة تفصل ما بين الوظائف الثنائية فعلاً ، نجد اختطاف الأميرة (سوء الطالع الأولي) في بداية الحكاية بينما رجوعها يكون في نهاية الحكاية فقط وهكذا فإن تقليص العناصر الثنائية إلى عنصر واحد في دراسة الإنشاء لن يكشف القوانين التي تحكم تطور العقدة فترتيب الوظائف

المنطقي حاسم لبحثنا

ولنفس السبب لا أستطيع أن أقبل توصية أخرى لقد حاولت جاهدا أن أكتشف الترتيب الذي يرتب به القاصون الوظائف في الحكايات واتضح لي أن الترتيب واحد دائما وهذا اكتشاف جد مهم للعولكلوري فالفعل القصصي متطور بمرور الوقت وبالتالي فإن الوظائف ترتب بالتتابع . وليفي استراوس لايجز طريقة تحليل وترتيب الوظائف هذه ، ويستعمل الحروف الابدجية ABCD للإشارة للتتابع ويقترح نظاما أوسقا منطقيا بدلا عن ترتيب طبيعي فهو يرغب في ترتيب الوظائف راسيا وافقيا وهذا الضرب من الترتيب واحد من متطلبات تكيف السويين وهو موجود في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية ولكن بشكل آخر ومن المحتمل أن ليفي استراوس لم يُعزنهاية الكتاب انتباها كافيا حيث الملحق المعنون «مواد لجدولة الحكاية» . فالحروف الخاصة تمثل الترتيب الأمقى والجدول مخطط إثنائي مفصل لما أشير إليه في نص الكتاب بالحروف وتحت هذه الحروف الخاصة يستطيع المرء أن يضع مادة الحكاية الفعلية وهذا سيشكل الترتيب الراسي ولا حاجة بنا لإبدال هذا المخطط المحور كلية والمستمد من مقارنة النصوص باخرماتج عن تجريد محض والعرق بين طريقة تعليلي وطريقة ليفي استراوس أنني أستنتج تجريدي من المادة بينما يستنتج هو تحريده من تجريدي ويؤكد ليفي استراوس أنه لايمك الرجوع من مخططاتي المحددة إلى المادة مرة ثانية ولكنه إذا أخذ أية مجموعة حكايات خرافية وقارنها بمخططي سيجد أن

مخططي يوازى المادة بالتاكيد ، وإن بنية الحكاية الخرافية حقيقية إضافة لذلك فإن المرء يستطيع بالمخطط كنقطة انطلاق ، أن يؤلف عدداً غير متناه من الحكايات ، كلها مبنية حسب نفس القاموس كما الحكايات الشعبية وإذا تركنا جانباً تنوعات معينة غير متناغمة يمكننا أن نحسب عدد التشكيلات الممكنة إذا رغب المرء أن يطلق على مخططي «أنموذجاً» فإن هذا الأنموذج يعيد بناء كل العناصر البنائية (الثوابت) للحكاية الخرافية ويستقل إلى العناصر غير البنائية (المتغيرة) أنموذجي يوارى ما هو مصنوع وقائم على أساس دراسة المادة ، بينما الأنموذج الذي يقترحه ليفي استراوس لا يوازى الواقع ومؤسس على عمليات منطقية لا تفرصها المادة والتجريد المستمد من المادة يشرحها أما التجريد المستمد من التجاريد فهو نهاية في نفسه ، وهو معزل عن المادة وقد تجده متناقضاً مع حقائق العالم الحقيقي وبالتالي عاجزاً عن تفسيرها وليفي استراوس يجرى عملياته مع إهمال تام للمادة (فهو ليس لديه أدنى رغبة في الحكاية الخرافية ولا يحاول أن يعلم أكثر عنها) ويزيغ الوظائف عن تتابعها الرمزي ولا يستطيع الفولكلوري أن يقر طريقة كهذه ، لأن الوظيفة (العمل ، السلوك ، الحدث) ، كما عرّفها في كتابي ، تؤدي في زمن لا يمكن إزاحتها عنه ومفهوم الزمان والمكان والرقم في الحكاية الخرافية يختلف اختلافاً تاماً عن المفاهيم التي تعودنا عليها والتي نميل لاعتبارها مطلقة . هذه قضية خاصة ولقد ألمحت إليها فقط لأن الإزاحة الجبرية للوظائف من التتابع الزمني تدمر البنية الفنية للقصة وهي مثل بيت عنكبوت حميل

يتداعى بأقل لمسة ، وهذا سبب آخر لوضع الوظائف في زمنها
كما تتطلب القصة نفسها وليس في سلسلة غير زمنية كما يريد
ليفيا استراوس

أن العالم المتخصص في الفولكلور والعالم المتخصص في
الأدب مهتمان بصفة رئيسية بالحبكة ومصطلح «الحبكة» في
اللغة الروسية معنى مُعرَّف تعريفًا جيدًا فهو يرجع لكل الأفعال
والأحداث التي تتطور في مسيرة السرد

ولقد ترجم المترجم الإنجليزي اللفظة الروسية ترجمة
صحيحة بالكلمة (Plot) وكما نعرف من المحلة الألمانية
المكرسة لهر القصة اسمها **فليبولا** ولكن ليفيا استراوس
ليس مهتمًا بالحبكة وترجمها إلى الفرنسية بكلمة (theme) وقد
فضَّل دون شك هذه الكلمة لأن الحبكة فئة زمنية بينما كلمة
(theme) ليست كذلك ولن يقبل أي دارس للأدب هذا الإبدال
أبداً . فكلمتا (plot) الإنجليزية و (theme) الفرنسية يمكن أن
يفهما بطرق كثيرة جداً ولكن لا يمكن أبداً أن تحل واحدة مكان
الأخرى ويتضح فقدان الرغبة في العقدة والقصة في حالات
كثيرة لترجمة غير دقيقة فمثلاً ، عندما يقابل البطل امرأة
عجوزاً (أو شخصية أخرى) تختبره وتعطيه أداة أو وسيلة
سحرية فإن هذه الشخصية حسب وظيفتها معرفة في كتابي بـ
(المعطي) (giver) ويسمى الفولكلوريون الأدوات السحرية التي
يتسلمها البطل «هدايا سحرية» وهذه لفظة خاصة ولكن
المترجم الإنجليزي ترجم كلمة (المعطي) بـ (المانح أو الواهب

(donor) وهي تناسب الحكاية الخرافية تمامًا ولعلها أفضل من الكلمة الروسية لأن الهدية في الحكاية ليست دائمًا إرادية ولكن ليقي استراوس ترجمها في الفرنسية بـ «المحسن أو المتبرع بهبة» (bénéficiaire) مما أعطاها معنى عامًا ومجردًا لدرجة أنها أصبحت بلا معنى .

بعد كل هذه الاستطرادات الضرورية لفهم أفضل لما سيتبع رجع لمسألة الشكل والمحتوى لقد جرت العادة ، كما ذكرنا سابقا ، أن نطلق صفة الشكلية على أية دراسة للشكل دون المحتوى ولا بد أن اعترف أنني لا أستطيع أن أهم ما يعينه كل ذلك ولا أن أهم التعبير ولا تطبيقه العملي ولربما كنت أفهمه إذا عرّفت أين يمكن البحث في عمل فني عن الشكل وعن المحتوى ويمكننا أن نسعى في مناقشات لا تنتهي حول الشكل والمحتوى كتسعين فلاسفيين ، لكن الحجج ستكون عديدة الجدوى ما دامت تهتم بالشكل والمحتوى عمومًا دون الرجوع إلى المادة

أن الحكبة هي الصابعة لمحتوى العمل في علم جماليات الفولكلور فمحتوى حكاية «طائر النار» Firebird ، عند الشعب هو قصة عن كيف أن هذا الطائر طار في حديقة ملك وسرق التفاحة الذهبية وكيف أن الأمير مضى يبحث عنه ولم يعد بالطائر فقط وإنما بحصان وعروس جميلة فما يحدث في الحكاية يشكل الاهتمام الكامل دعنا نفترض للحظة وجهة نظر هذا الشعب (وهو بالمناسبة رأى حاذق جدًا) . إذا كانت الحكبة هي المحتوى فإن الإنشاء ليس كذلك وهكذا نصل للنتيجة وهي أن

الإنشاء يرجع إلى الشكل وإذا كان ذلك صحيحاً فإن أنواعاً مختلفة من المحتوى يمكن أن توضع في شكل مفرد ولكن قلنا من قبل أن الشكل والمحتوى لا يفصلان فلا توجد عقدة دون إنشاء ولا إنشاء دون عقدة وقد توصلنا من مادتنا إلى الحقيقة المعروفة أن الشكل والمحتوى لا يمكن فصلهما ويقول لبيعي استراوس نفسه «إن الشكل والمحتوى لهما نفس الطبيعة ويخضعان لنفس التحليل» وهذا دور شك صحيح ولكن إذا كان الشكل والمحتوى لا يمكن فصلهما وأنها متطابقان في الطبيعة فإن من يحلل الأول يحلل بالضرورة الآخر فإين إرس ذهب الشكلية «وما هي جريمتي عندما أحل الحكمة (المحتوى) والإنشاء (الشكل) في وحدتهما غير القابلة للانقسام»

ومع هذا ، فإن فكرة المحتوى والشكل ليست عامة بعد كل ذلك ، وليس واضحاً ما إذا كان يمكن تطبيقها على أنواع أخرى من الفن الشعبي فالشكل يعنى عادة الجنس (genre) وبالتالي فإن نفس الحكمة (أو العقدة) يمكن أن تأخذ شكل رواية أو مسرحية أو فيلم إلخ وتؤكد محاولات إعادة كتابة القصة لتكون مسرحية أو تهيتها لفيلم ، فكرة لبيعي استراوس بطريقة رائعة «رواية للروائي رولا ككتاب وكهيلم سينماشي عملان مختلفان وليس بينهما في العادة شيء مشترك إلا القليل جداً»

أضف لذلك ، إن المحتوى لا يرجع في معظم الحالات للعقدة ولكن للرسالة (المراد توصيلها) وفكرة المؤلف وبطوره للديا وارانته وقد حثت محاولات لا تحصى لدراسة وتقويم نظرة الكاتب ولكنها في معظم الأحيان كانت غير متقنة بطريقة تدعو

لليناس . وقد تعود ليوتلستوي أن يهزأ من مثل هذه المحاولات
 فعندما سئل عما كان يود قوله في روايته أنا كارنيفا ،
 أجاب « إذا رغبت أن أقول بالكلمات كل ما أردت التعبير عنه في
 الرواية فإن علي أن أكتب من البداية نفس الرواية التي كتبتها
 ويسعى علي أن أهنيء النقاد إذا فهموا ما أقوله وعبروا عنه في
 مقال صحفي » وإذا كان العمل الفني في الأدب هو الشكل
 الذي يعبر به عن الفكرة فإنه كذلك - بل أكثر - في الفولكلور إذ
 لدينا في الفولكلور قوانين صارمة للشكل (الإبشاء) بحيث إن
 إهمالها يؤدي لأخطاء جسيمة وينسب الدارس للحكاية
 والفولكلور نظرتة للعالم ويكتشف فيها اتجاهات عيية أو
 إلحادية أو ثورية أو محافظة ، وذلك حسب مفاهيمه السياسية
 والاجتماعية التاريخية والدينية . وهذا لا يعني أبدا أن أفكار
 الفولكلور لا يمكن أن تدرس ولكن يعني بكل تأكيد أن الفكرة
 (المحتوى) يمكن أن تحلل علميا وموضوعيا فقط بعد توضيح
 قوانين الشكل إننى أوافق ليفي استراوس عندما يطالب
 بالبحث في التاريخ والنقد الأدبي ولكنه على أية حال ، يطالب
 بهما كبدل لما يطلق عليه دراسة الشكل وأنا مقتنع بأن
 التحليل الأولي للشكل هو الشرط المسبق للبحث التاريخي
 والمقدي وإذا كان كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية هو
 بمعنى ما المجلد الأول لبحث واسع وكتاب الجذور التاريخية
 للحكايات الخرافية هو الثاني فإن المجلد الثالث يمكن أن
 يكون حول النقد الأدبي وبعد أن يدرس شكل الحكاية وتحدد
 جذورها التاريخية ، عندها فقط يمكن التحليل الموضوعي

والعلمي لنمو أو تطور الفلسفة الشعبية والأخلاق الشعبية كما نجدها في الحكاية . وسيكشف هذا التحليل عن تنظيم مؤلف من طبقات وبنية شبيهة بالمواد المترسبة الجيولوجية والتي تتحد فيها الطبقات القديمة بالطبقات الحديثة بل والأحدث منها سنفحص كل العناصر المتغيرة وكل ألوان هذه البنية لأن أهمية الحكاية ليست وقفاً على إنشائها . ولدرس كل هذا ونعهمه لاند أن نعرف الأساس الضمني للتنوع المدهش للحكاية الحرامية لا أستطيع أن أرد على كل ملاحظات ليفي استراوس وأود على أية حال ، أن أركز على قضية شائقة وهي العلاقة بين الحكاية الخرافية والأسطورة (myth) وهذه القضية ليست مهمة جداً في النقاش الحالي لأن سحني محصور على الحكاية الخرافية وليس على الأسطورة ولكن ليفي استراوس حبير في الأسطورة وهنا أيضاً لا يتفق معي

لقد ذكرت في كتابي شيئاً قليلاً - مختصراً ودون برهان - ولقد أخطأت حين عبرت عن أفكاري بطريقة قاطعة ، ولكن المفاهيم غير المبرهنة ليست خاطئة دائماً . إنني أعتقد أن الأسطورة كفئة تاريخية أقدم من الحكاية الخرافية ويعتقد ليفي استراوس العكس . وليس هنا المجال للتفصيل في هذه القضية ولكنها تستأهل ذكراً مختصراً على الأقل

ما الذي يشكل الاختلاف بين الحكاية الخرافية والأسطورة ؟ وفي أي الوجوه يتشابهان ؟ من خواص الحكاية الخرافية أنها تقوم على خيال شعري وأنها تشوبه للواقع فكلمة (الحكاية) في معظم اللغات مرادفة لـ «الأكدوة» أو

«الباطل» . فالقصص الروس ينهون حكاياتهم بقولهم «انتهت الحكاية» ، أنني لا أستطيع أن أكذب بعد هذا . ومن الناحية الأخرى ، فإن الأسطورة قصة مقدسة ولا يعتقد أنها صادقة فحسب بل يعتقد أنها تعبر عن إيمان الشعب . وبالتالي فإن الاختلاف بينهما ليس في الشكل . فالأساطير يمكن أن تأخذ شكل القصة الذي ينبغي دراسته ، رغم أنني لم أفعل ذلك في كتابي . أما بالنسبة لليبي استراوس فإن «الأسطورة والحكاية الخرافية تستغلان مادة مشتركة» . وهذا أمر صحيح تماماً إذا ما كنا نعنى بالمادة التقدم في القصة أو العقدة . فهناك أساطير تقوم على نفس نظام الحكاية الخرافية المورفولوجي الإنشائي كما هي الحال فعلاً في الأساطير الكلاسيكية لأرقونانتس (*Argonautus*) وفرساوس (*Perseus*) واندروميذا (*Andromeda*) وثيثيوس (*Theseus*) وكثيرين غيرهم . وتواري هذه الأساطير في بعض الأحيان ، وفي أدق التفاصيل ، المخطط الإنشائي المدروس في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية وللأسطورة والحكاية الخرافية نفس الشكل في بعض الحالات . ولكن التوازي بينهما ليس عالمياً بآية حال من الأحوال . فليس هناك ما يجمع بين عدد ضخم (بل معظم) الأساطير القديمة ونسق الحكاية الخرافية . ويصدق هذا أيضاً بدرجة أكبر على أساطير البدائيين . وتختلف الأساطير الكونية وأساطير الخلق وأصل العالم والحيوانات والرجال والأشياء اختلافاً كلياً عما في الحكاية الخرافية ولا يمكن تحويلها إليها . وحيثما قامت الحكاية الخرافية والأسطورة على نفس النسق ، فإن الأخيرة دائماً أقدم من الأولى كما يتضح مثلاً من تاريخ عقدة مسرحية

أوديب للكاتب سفوكليس . فقد كانت أسطورة في العهد الهيليني واتخذت العقدة في العصور الوسطى شخصية مسيحية مقدسة ، وأصبح بطلها حوادث الأثم العظيم أوقديس مثل جريجوري أو اندرو التكريشي أو ألبان الدين خلصتهم فضائلهم العظيمة من أثمهم الكبيرة . ولكن عندما يفقد البطل اسمه وتفقد القصة شخصيتها المقدسة ، يتم تحويل الأسطورة والليجند (legend) لحكاية خرافية أما ليفي استراوس فله رأي آخر فهو لا يوافق على أن الأسطورة أقدم من الحكاية الخرافية ويقول إنها يمكن أن يوجد معا وأنهما موجودان فعلا حتى يومنا هذا «توجد الأساطير والحكايات الشعبية جنباً إلى جنب في الوقت الحاضر فلا يمكن إذن القول بأن هذا الجنس أوزاك من بقايا الأخر» ويوضح مثال أوديب على أية حال ، أن العقدة في مجرى التطور التاريخي تتحول من شكل (الأسطورة) إلى آخر (الليجند) ومن ذلك إلى ثالث (الحكاية الخرافية) ويعرف كل الفولكلوريين أن العقد تهاجر دائماً من جنس فولكلوري لآخر (فالعقد الحكاية الخرافية تنتهي في الشعر الملحمي ، إلخ) ولكن ليفي استراوس لا يرجع إلى العقد الفعلية وهو يستعمل مصطلحي الأساطير والحكاية الخرافية بابهام أي الأسطورة «عموماً» والحكاية الخرافية «عموماً» ويعتبر الجنس كجنس دون تمييز الأنواع والعقد ولهذا فهو يتحدث إذن عن وجودهما معاً حتى اليوم الحاضر وفي هذه الحالة فهو لا يفكر كمؤرخ عالمهم ليس عدد السنين وإنما الفترات التاريخية والبنيات (التكوينية) الاجتماعية فدراسة أكثر الشعوب بدائية وقدماء توضح أن كل فولكلورهم

(وفنهم البصري أيضا) له صفة مقدسة وسحرية . ان مايعتبر مجازا في الطبقات الشعبية وحتى احيانا في الطبقات العلمية ، حكايات خرافية للشعوب البدائية ليس له ادنى صلة بالحكاية الخرافية فمن المعروف ان حكايات الحيوان كانت تحكى فيما مضى كقصص سحر يزعم انها تسهم في صيد ناجح ، وليس كحكايات . ومادة كهذه متوفرة . لقد نشأت الحكاية الخرافية بعد الاسطورة وفي الحقيقة فانهما يمكن ان يوجد معا في فترة معينة إذا كانت عقدهما تابعة لمخططات إنشاء مختلفة وتمثل عقدا مختلفة وقد عرفت الآثار الكلاسيكية كليهما ولكن بعقد مختلفة فلا يمكن أن توجد أسطورة فينوتس وحكاية ارقينوتس الخرافية عند نفس الشعب . ولايمكن أن توجد حكاية خرافية حول تيسوس حيث أسطوره لاتزال حية لم تندثرولاتزال موضوعا للطقس من الطقوس . واحيرا ، فلا يمكن ان توجد على الإطلاق أساطير في التكوينات الاجتماعية المتقدمة الحالية . فقد أصبحت الـليجنـد (legend) والقصة الدينية تؤدي التقليد المقدس الذي كانت تؤديه الأساطير (myths) في زمن من الأزمان . وفي الأقطار الاشتراكية تختفي حاليا البقايا الأخيرة للـليجنـد (legend) المقدسة وهكذا فإن قضية القدم السببي والحكاية الخرافية وإمكانية أو استحالة وجودهما معا لايمكن حلها بطريقة عامة . وإنما يعتمد الحل على مراحل التطور التاريخي . فمن الضروري أن نعرف المخططات المورفولوجية ونفهمها ونعرف كيف نفرق بينها لكي نحصد الصلات والاختلافات بين الحكاية الخرافية والأسطورة ، وبحكم على قدمهما النسبي وإمكانية وجودهما معا أو

استحالته . فالقضية أكثر تعقيداً مما يعتقد ليفي استراوس
يمكننا الآن أن نخلص إلى بعض النتائج . فالفيلسوف يعتبر
التعابير التي توازي نوعاً معيناً من الفلسفة ، صحيحة بينما
هي صحيحة عند العالم إذا كانت نتيجة لدراسة المادة .
فتناجحي عند ليفي استراوس لاتوازي طبائع الأشياء . حسب
تعبيره . ومع هذا لا يذكر حالة واحدة وجد فيها نتائج حول
الحكاية الخرافية خاطئة ، رغم أن مثل هذه الاعتراضات
المحددة فقط هي الخطيرة للدارس وهي أيضاً المرغوبة والمفيدة
والقيمة أكثر من غيرها .

القضية الأخرى المهمة هي المنهج . فمنهجي . بالنسبة
لليفى استراوس خاطيء ، لأن الأفعال يمكن تحويلها من
شخص لآخر ولأن نفس الأفعال يمكن أن تؤدىها شخصيات
مختلفة ليست موجودة فقط في الحكاية الخرافية . وهذه
ملاحظة صحيحة ولكنها في صالح منهجى وليست ضده
فمثلاً ، إذا كان الغراب أو الحيوان الشديي المعروف باسم المنك
أو المخلوق المجسم للالهية أو إله يأخذ دور خالق الكون المادي
في الاساطير الكوبية ، فإن هذا يعنى أن الاساطير يمكن بل
ينبغي أن تدرس بنفس المناهج كما الحكاية الخرافية .
ستختلف النتائج وستنتق مخططات مورفولوجية كثيرة ولكن
المناهج ستبقى كما هي .

ومن الممكن أن يبرهن منهج تحليل القصص حسب وظائف
الشخصيات على أفادته لأشكال الأدب القصصية والفولكلور
هناك مايعتبر المناهج المقترحة في كتابى قبل ظهور النيبوية
ومايعتبر كذلك مناهج البنيويين الذين يهدفون إلى الدراسة

الموضوعية للأدب . وهي كلها مفيدة حيثما يكون التواتر هو القانون ، كما هي الحالة في اللغة والفولكلور . ولكن عندما يكون الفن نتاجاً لعبقري متفرد فإن استعمال المناهج المنضبطة سيؤدي إلى نتائج إيجابية فقط إذا كانت دراسة العناصر المتكررة تمت مع دراسة التفرد وهو بالنسبة لنا معجزة فلا يهم كثيراً كيف يصنف الكوميديا الإلهية لدانتى أو تراجيديات شكسبير . فدانتى وشكسبير متفردان والمناهج المنضبطة لن تشرح عبقريتهما . لقد أكدت في بداية هذا المقال الصلات بين قوانين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وأود أن أنهيه بتأكيد الاختلافات الخاصة والأساسية بينهما



تعليق ليفي استراوس على رد بروب

رد بروب في الطبعة الايطالية لكتابه على نقاشي محاصرة
رمانية ذات لغة حارحة للمشاعر وقد دعاني الناشر الإيطالي للرد
ولكنني سأحصر نفسي في تعليق قصير لأنني لست مهتما بإطالة
أمد ما يبدو لي سوء فهم لمقالي وبما أسي لا أحتفظ بالنص
الأصلي فإنني أستطيع أن أعيد بقاءه بالتقريب من الترجمة
لم يفت كل الذين قرأوا المقال الذي كتبته في عام ١٩٦٤ عن
كتاب بروب التنبؤي والذي ضمنه الناشر الإيطالي في هذا
المجلد . ماغنيت به وهو تقديم الثناء والإحلال والتقدير
لاكتشاف عظيم سبق بربع قرن كل المحاولات التي قام بها
الآخرون وكانت هذه السطور في ذات الاتجاه

ولهذا السبب لاحظت بدهشة وأسى أن العالم الروسي .
والذي اعتقد أنني ساهمت بتواضع في شهرته التي يستحقها .
رأى شيئاً محتلماً لحد ما في كلماتي إذ لم ير فيها نقاشاً لبقاً
لبعض الجوانب النظرية والمنهجية لعمله ولكنه رأى فيها هجوماً
غادراً

إنني لا أربح في مواصلة النقاش معه حول هذا الموضوع
فواضح أنه معامليتي كعيل سوف قد تحايل كل عمل الأنثولوجي
في حين أنه كان يمكن تأسيس تبادل الآراء المعيدة على إسهاماتنا
في دراسة وتفسير التراث الشفاهي
ومهما تكن النتائج التي يستخلصها القراء العارمون من
هذه المواجهة فإن عمل بروب سيبقى أدياً . بالنسبة لهم ولي .
الأول بحذارة .

من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بمحده

- ١ - لهم الأول - شعر - للأستاذ محمد حسن عواد - مد
- ٢ - الساحر العظيم - شعر - للأستاذ محمد حسن عواد - مد
- ٣ - عقائد الجديدة - شعر - للأستاذ محمد حسن عواد - مد
- ٤ - الضاحي والسراة - شعر - للأستاذ محمود عارف - مد إلى
مجموعة الشاعر الشاعرية
- ٥ - من شعر الثورة الفلسطينية - شعر - للأستاذ احمد يوسف
الريحاوي - مد
- ٦ - ابن وحمي - شعر شعبي - للأستاذ منصور بن سلطان - طبع
- ٧ - محرر الرقيق - سليمان بن عبد الملك - دراسة للأستاذ محمد
حسن عواد - مد
- ٨ - من وحى الرسالة الخالدة - اسلاميات - محمد علي قدس - طبع
- ٩ - المنهج المسيحي - اداب وعلوم - للأستاذ محمد حسن عواد -
مد
- ١٠ - طبيب العائلة د - حسن يوسف مصيف - طبع
- ١١ - مذكرات طلق (ط ٣) د - حسن يوسف مصيف - مد
- ١٢ - نعمة على الدرب - ملز - الدكتور عارف قباينة - طبع
- ١٣ - احتفال العذاري - شعر - للشاعر الأستاذ مصطفى الديبسي -
طبع
- ١٤ - كنوز اليراع - قصصيات لغوية - للشبح امي تراب الطاهري -
طبع
- ١٥ - محمدا يورق الصنبر شعر - للأستاذ ياسر فتوي - طبع
- ١٦ - ورد وشوك - مقطعات - للأستاذ حسن عبد الله قرشي - طبع
- ١٧ - في معترك الحياة مجموعة آراء - للأستاذ عبد الصالح ابو مدني -
طبع

- ١٨ - المجموعة الشعرية - للأستاذ محمد إبراهيم خديج - طبع
- ١٩ - الوحي في المبادئ السياسية في الإسلام - مطبوعات إسلامية للأستاذ سعد أبو حبيب - طبع
- ٢٠ - أولهم الكتاب تعليلات مختلفة - للشيخ أبي تراب الطاهري - طبع
- ٢١ - علي أحمد بكلي حبيته وشعره الوطني والإسلامي - دراسة للدكتور أحمد السومعي - طبع
- ٢٢ - مهم وآلم - شعر الشريف منصور بن سلطان - طبع
- ٢٣ - المكب والحضارة - قصص من الميثاق - للأستاذ عاتق الهدال - طبع
- ٢٤ - شواهد القران - للشيخ أبي تراب الطاهري - طبع
- ٢٥ - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - للدكتور سلطان العيسى - طبع
- ٢٦ - أريد عسرا رانها - شعر - للشاعر حمد الله حمير - طبع
- ٢٧ - تراجم الليل - المجموعة الشعرية الكاملة - للشاعر الأستاذ محمود عارف - طبع
- ٢٨ - هروف على ألق الأصيل - شعر - للأستاذ حمد الريد - طبع
- ٢٩ - من أدب جمود الجريوة - دراسة - للأستاذ محمد بن أحمد عيسى العليل - طبع
- ٣٠ - غناء الشدى - شعر - للشاعر الأستاذ مطلق الديهي - طبع
- ٣١ - الديهي تاريخ وتكريرات أعداد / الشريف منصور بن سلطان - طبع
- ٣٢ - محاضرات المادى القسم الأول - طبع
- ٣٣ - محاضرات المادى القسم الثاني - طبع
- ٣٤ - محاضرات المادى القسم الثالث - طبع
- ٣٥ - المختصر - شعر مكارم الاخلاق - للأستاذ أحمد بن محمد الشامي - طبع
- ٣٦ - شعوم صغيرة - القصص - للأستاذ محمد علي حسن - طبع
- ٣٧ - لؤج ونداج - دراسات أدبية - للأستاذ حمد العناج أبو عيسى - طبع - الطبعة الثانية -
- ٣٨ - الحبيبة والذكفر - من الميموية الى التشريحية - للأستاذ الدكتور عبد الله المدامى - طبع

- ٣٩ - التجدد في الشعر الحديث - دراسة أدبية للدكتور يوسف عز الدين - طبع
- ٤٠ - التراث الثقافي للأجناس البشرية في أفريقيا - دراسة علمية للدكتور عبد العظيم عبد الرحمن جعفر - طبع
- ٤١ - فلسفة الجاز - دراسة لغوية للدكتور لطفي عبد المديح - طبع
- ٤٢ - بكتيك موارث الفلاسفة سبيلك جسد الوجود - شعر عبد الله عبد الرحمن الزيد - طبع
- ٤٣ - مصدر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث للدكتور جوزيف زيدان - طبع
- ٤٤ - أحبك رغم أحزاني شعر الدكتور فوزي عيسى - طبع
- ٤٥ - أبو نعل - دراسة - للاستاذ سعيد السريحي - طبع
- ٤٦ - العبقورية العربية دراسة لغوية للدكتور / لطفي عبد المديح - طبع
- ٤٧ - أحاديث - الدكتور - محمد سعيد العوضي - طبع طبعة ثانية
- ٤٨ - اغتيال القمر الفلسطيني للاستاذ / احمد مطيح - طبع
- ٤٩ - التضاريس - شعر - للاستاذ محمد التميمي - طبع
- ٥٠ - صفر - للاستاذ رجاء علم
- ٥١ - علم اجتماع اللغة - ترجمة عن الانجليزية - الدكتور ابو بكر باقر - طبع
- ٥٢ - القضية وفن في الاسلام - للدكتور / جمال محمد عيسى - طبع
- ٥٣ - علم الاسلوب - للدكتور صلاح فضل - طبع
- ٥٤ - دليل كتاب النادر - طبع
- ٥٥ - على دهر - شعر - للاستاذ علي دهر - طبع
- ٥٦ - احدث ولكن - مجموعة قصص قصيرة - للاستاذة مريم محمد العامري - طبع
- ٥٧ - مدخل الى الشعر العربي الحديث - الدكتور نديم العنتنة - طبع
- ٥٨ - محاضرات النادر - الجزء الرابع - طبع
- ٥٩ - محاضرات النادر - الجزء الخامس - طبع
- ٦٠ - محاضرات النادر - الجزء السادس - طبع
- ٦١ - اللغة بين البلاغة والاسطورية - للدكتور مصطفى ناصف - طبع
- ٦٢ - جزر فرسان - العقيدة متأخذ صالح بن محمد بن مشعل الحبري - طبع
- ٦٣ - شواهد القرآن - الجزء الثاني ليوثراب الظاهري - طبع
- ٦٤ - الفكر السيكولوجي المعاصر - معولة نقدية - الدكتور حمد الزوي - طبع

المملكة العربية السعودية
الرئاسة العامة لرعاية الشباب
النادي الأدبي الثقافي بجدة

ص.ب : ٥٩١٩ جدة ٢١٤٣٢

تليفون : ٦٨٣٢٥١٢ - ٦٨٣٤٦٦٣


برقيا ادبندى

طبعته بمطبع دار البلاد

جدة - ص - ب ١ ٧٦١١

ت : ٧٧١٦٦٦



 Bibliotheca Alexandrina



0962181